980.

G. IBRĂILEANU

STUDII LITERARE

EDIȚIA III-a

II

CREAȚIE ȘI ANALIZĂ
CARAGIALE
I. AL. BRĂTESCU-VOINEȘTI
TH. HARDY
M. SADOVEANU
OTILIA CAZIMIR
PANAIT ISTRATI
K. MICHAELIS
VOICA
EMINESCU

EDITURA
CARTEA
ROMÂNEASCĂ
BUCUREȘTI

BIBLIOTECA CENTRALĂ UNIVERSITARĂ

BIBL. CENTR. UNIV.
„M. EMINESCU" IAȘI
II - 980

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

G. IBRĂILEANU

R-6/1932

STUDII LITERARE

CREAȚIE ȘI ANALIZĂ. — CARAGIALE. — I. AL. BRĂTESCU-VOINEȘTI. — TH. HARDY. — M. SADOVEANU. — OTILIA CAZIMIR. — PANAIT ISTRATI. — K. MICHAËLIS. VOICA. — EMINESCU.

EDIȚIA a II-a

B.C.U. IAȘI
660291

EDITURA „CARTEA ROMÂNEASCĂ", BUCUREȘTI
1929. — 531.

14 iulie 1951
B.C.U. „M. EMINESCU"
IAȘI
6/1932

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CREAȚIE ȘI ANALIZĂ.

Note pe marginea unor cărți.

Dacă s'ar putea cinematografia și fonografia conținutul unui roman, am vedea pe pînză figurile personagiilor, gesturile lor, toată înfățișarea și purtarea lor și am auzi la fonograf toate vorbele lor, dar ar mai rămînea ceva: ceiace autorul ceteşte în sufletul personagiilor sale și *ne spune*.

Așa dar, cinematograful și fonograful ne-ar da numai *comportarea* personagiilor. Ceiace nu ne-ar putea da, ar fi *analiza* sufletului lor.

Despre *comportism și analiză* voim să vorbim aici. Dar primul termin e prea neobișnuit. De aceia îl vom înlocui prin acela de *creație*, ca mai cunoscut și familiar, — deși, analiza ajutînd la creație, acești termini nu se pot opune radical unul altuia. Insfîrșit cetitorul este rugat să ia cuvîntul creație în înțelesul acesta îngust: înfățișarea personagiilor și comportarea lor, cu alte cuvinte totalitatea reprezentărilor concrete, pe care le putem avea dela ele.

Creația și analiza se găsesc împreunate, în diverse proporții, la orice prozator de talent. In ro-

manul eminamente de analiză *Adolphe*, există şi strictul necesar de creaţie. In povestirile lui Maupassant, operă eminamente de creaţie, există şi strictul necesar de analiză. In romanele lui Tolstoi, care redau viaţa în chip complex, există şi una şi alta în proporţie normală. (Proporţia normală rămîne de definit. Dar înainte de toate, trebue spus că variază după obiect).

Există opere care pot servi ca piese de experienţă preparate parcă anume pentru lămurirea unor probleme literare—opere în care unele elemente sînt izolate ca în experienţele de laborator. O astfel de operă ni se pare romanul recent al lui Mauriac, *Le désert de l'Amour* care, după tipul lui —coliziune între mai multe personagii—ar trebui să conţină o creaţie abundentă.

In acest roman sînt trei tipuri principale. Abia le *vezi*. Scriitorul spune destul despre ele—cantitativ şi calitativ—ca să le poţi clasa în anumite categorii umane, dar nu le crează, nu le individualizează,—nu „trăesc". Mai mult trăeşte un tip secundar, nevasta doctorului. Dar ce analiză subtilă a *stărilor sufleteşti* ! Ce demontare delicată a sufletelor personagiilor, în realitate : a *unor* suflete sau, şi mai just încă, a unor feluri de a simţi !— Dar aceste stări de suflet nu au un suport destul de vizibil : sînt mai de grabă *atribuite* unor fiinţe oarecare puse în situaţia de a avea aceste stări de suflet. Acest roman, în care eroii fac o slabă „concurenţă stării civile", este mai mult o colecţie de observaţii ascuţite asupra sufletului omenesc.

Un caz extrem.

Cînd a apărut *Deux Angoisses. — La Mort. L'Amour* de Jean Rostand,—o colecţie de maxime despre iubire şi frica de moarte,—un critic francez a făcut constatarea că partea consacrată iubirii este un roman în cugetări. Inainte de a ceti recenzia criticului francez, am avut aceiaşi impresie. Relev această coincidenţă, pentrucă atunci cînd aceiaşi idee le vine la doi oameni, ea are sorţi să fie adevărată, oricît de curioasă ar părea. Am avut impresia că acea colecţie de cugetări este un roman, pentrucă acele cugetări, prin conţinutul lor, prin raportul dintre ele, prin vibranţa lor, trădau un dramatism sufletesc, care indica o unică şi continuă experienţă—vreau să spun că acele cugetări păreau a consemna rezumativ etapele unei afaceri de sentiment trăite. Iată culmea „romanului" analitic—o analiză condensată, expusă în formule, fără nici o creaţie, fără nici o afabulaţie, fără nici un suport plastic,—adică cu suprimarea francă a acestora.

Anatole France a spus odată că vremea noastră e a criticii şi că critica va înlocui poate toate genurile literare. *L'Amour* al lui Jean Rostand este, într'un fel, înlocuirea romanului pasional prin critică, ori mai bine prin criticism.

De altfel, romanul actual a luat forme care ar mira mult pe creatorii moderni ai genului, pe un Defoë, Fielding sau Richardson. Să ne gîndim, de pildă, la *Mort de quelqu'un* al lui Jules Romains : moartea unui om oarecare, repercutarea acestui

eveniment în sufletele locatarilor unei case de raport şi, temă sedundară, în satul de unde era acel om.

In romanul de azi se depune, se poate zice, orice. Că această libertate e legitimă sau nu, — e altă vorbă. Dar „evoluţia" aceasta a romanului e un fapt.

*

Genul de roman propriu zis, care se îndepărtează mai mult de tip, este romanul-problemă, adică o „invenţie" epică, menită să ilustreze o problemă de psihologie sau de morală. Acestui gen se consacră mai ales teoreticianii filozofi. Romanele lui Gide, de pildă, cad în categoria aceasta. Gide e mai mult un gînditor decît un poet. De altfel, în dedicaţia ultimului său roman, *Les Faux-Monnayeurs*, el spune că acesta e primul său roman. Un exemplu bătător la ochi este *Aimée* a lui Jacques Rivière. Creaţia e aproape nulă. Romanul nu are mai nimic epic. Şi un minimum de plastică. Iar analiza, uneori adîncă şi sigură, nu este făcută în vederea stărilor de suflet pentru ele însele, ci în vederea rezolvării problemei. Tot aşa, *Sa maîtresse et moi* a lui Marcel Prévost. Acest romancier, cam compromis prin operele lui despre şi pentru dame şi eşit din modă din cauza vîrstei,—a scris în timpul din urmă romanul numit mai sus, în care şi-a schimbat maniera : a adoptat una mai literară şi mai modernă. Acest roman a fost foarte bine primit de critica nouă franceză. Autorul e serios aici, pătrunzător, are stilul sobru — şi pune o

interesantă problemă de psihologie. Dar valoarea romanului stă mai cu seamă în rezolvarea acestei probleme. (Totuşi acest roman conţine şi creaţie propriu zisă, pentrucă autorul e un vechiu meşteşugar al genului). — De altfel, romanul actual francez, aproape întreg, este un gen în care se rezolvă probleme. Epopea actuală franceză nu mai este decît abia epică.

Un singur romancier francez de talent dintre cei noi, mai este azi cu totul în tradiţia cea mare a romanului — oricum „specie" a poeziei epice,— Roger Martin du Gard cu al său *Les Thibault*, care continuă genul Balzac, Flaubert, Tolstoi.

*

Unii istorici literari întrevăd un fel de lege în evoluţia literară: După poezia lirică, vine cea epică, şi apoi cea dramatică. Ar fi ritmul tuturor literaturilor, cînd au avut condiţii normale de desvoltare, ritm ce caracterizează fiecare eră. Nu e vorba dacă această „lege" corespunde exact şi în totdeauna faptelor. Dar „evoluţia" ultimă a romanului parcă ar confirma „legea". Căci romancierul de azi, în deosebire de cei pur epici de dinainte, pune probleme ca şi dramaturgul şi, caşi dramaturgul, conduce acţiunea în vederea rezolvării problemei. Numai cît romanul-problemă actual e uneori un fel de dramă filozofică, în care crearea de caractere e lucru secundar, principalul constînd în rezolvarea problemei.

Dacă ne oprim la literatura noastră, constatăm

că evoluția ei n'a fost normală, căci noi am căutat să copiem repede dela 1800 încoace întreaga evoluție a literaturii europene. Cu toate acestea, am început cu lirismul, și numai de pe la 1840 am *introdus* și celelalte genuri,—pe toate. Dar de fapt, dacă lăsăm la o parte accidente ca I. Caragiale, literatura noastră poartă, cu mici excepții, și până azi caracterul liric, indiferent de gen. Abia acum începe cu adevărat genul pur epic cu romane ca Neamul Șoimărești lor, Ion, La Medeleni, Intunecare. Teatru adevărat avem puțin. Și, indiferent de valoarea lor, cele mai multe piese de teatru au un pronunțat caracter epic. Dramatism adevărat încă nu avem nici în roman, nici în teatru. Dramatismul, după aceiași „lege", presupune o evoluție sufletească înaintată : apariția conflictelor de conștiință din cauza ciocnirii de civilizații și culturi, care dispar, cu altele care se încheagă. Dăm aceste considerații, de altfel ca toate din paginile de față, ca simple suggestii.

* * *

Sînt două feluri de psihologi literari : analiști și, cu o expresie uzitată în Franța, „moraliști". Anatole France e moralist. Bourget e analist și mai ales moralist. Dostoewski e analist și deloc moralist. Proust e aproape în totdeauna analist—și rar moralist.

Moralistul face observații asupra sufletului și a conduitei omului, caută cauzele stărilor sufletești, tipice, etc. — Analistul observă sufletul, îl des-

compune („analizează"), îl descrie, *îl redă*, aşa cum este el, cît poate mai exact.

Moralistul observă mai mult pe alţii : analistul se observă mai mult pe sine.

Moralismul presupune gustul ideilor generale şi spirit de generalizare. De aceia el înfloreşte mai ales în Franţa. Analiza presupune o bogată viaţă interioară, fie că e vorba de autoanaliză, fie că e vorba de analiza altuia. (Aceasta din urmă o presupune pe cea dintăiu, căci sufletul altuia îl cunoaştem prin analogie cu al nostru).

Firește că rar cineva e numai una sau alta. Şi dacă există analişti, care nu-s moralişti, ca Dostoewski, nu există moralişti care să nu fie analişti.

*

Moralismul ajută creaţia, luminînd-o, explicînd tipurile prin clasificare psihologică. Analiza o ajută contribuind direct, complectînd fizionomia tipului prin relevarea mecanismului vieţii lui interioare.

*

Ceiace lipseşte prozatorilor noştri e şi această însuşire : Psihologismul. Şi e firesc să fie aşa. Creaţia e un proces sufletesc posibil şi unei psihologii mai primitive. În Creangă e multă creaţie de personagii (cît de mult trăesc în *Amintiri* părinţii lui, moşneagul cu pupăza, dascălii dela Folticeni. Şi, tot aşa, năzdrăvanii din *Harap-Alb* şi atîtea personagii din poveşti !). Omul întăiu priveşte în afară şi mult mai tîrziu se întoarce asupra

lui însuşi. (Unii gînditori consideră această întoarcere spre propriul suflet ca un semn de decadenţă, în istoria rasei). Deci analiza e posterioară observaţiei.

Noi umblăm la şcoala literaturii franceze şi, cum scriitorii francezi cei mai caracteristici, mai „specifici", se disting prin analiză şi mai ales prin moralism, scriitorii noştri ar trebui să înveţe acest lucru dela Francezi, dacă se poate învăţa... Probabil că se poate. Adică se poate căpăta, prin lectură, prin *familiarizare*, gustul psihologiei sau, mai exact, se poate fortifica tendinţa spre analiză şi moralism, pe care, în chip rudimentar, o are orice om.

*

Intr'o operă literară, analiza e uneori de sine stătătoare, alături de creaţie, alteori e subjacentă, contopită în creaţie, avînd rolul de *principium movens* al creaţiei. Acest din urmă caracter îl are literatura d-lui Brătescu-Voineşti în grad remarcabil.

*

Cu *A la recherche du temps perdu* se pune într'un chip cu totul nou şi problema creaţiei şi aceia a analizei. Aici, mi se pare, stă adevărata noutate a lui Marcel Proust — „revoluţia" pe care a făcut-o el în arta literară. De rolul subconştientului, de acela al duratei în evoluţia personagiilor—au ţinut şi alţii seama în măsura talentului lor sau al materialului operei lor. De pildă Dostoewski. — Cu „inconştientul" lui Proust se face un

abuz de cuvinte şi un sofism. Scafandrismul lui Proust în inconştient este o invenţie gratuită. Nimene, şi nici Proust, nu se poate scoborî în inconştient. (Că şi el credea, despre sine, că e posibil, nu face nimic). — Că, la Proust, subconştientul varsă mai mult în conştient, e sigur. Mirosul unei odăi vechi lui îi evocă atîtea senzaţii, încît, de la o vreme, nu mai găsim în noi cu ce să pricepem cuvintele lui : în conştientul nostru nu poate străbate din subconştient materialul cu care să interpretăm cuvintele lui,—ori poate, mai puţin sensibili, nici n'am avut vreodată acele senzaţii şi deci nu au de unde să se „reproducă".—Că Proust vede mai clar şi mai detaliat în conştientul lui, iarăşi e sigur. Pentru omul comun, o stare de suflet este o rezultantă, de ale cărei componente este neştiutor („inconştient"). Analiştii de până la Proust au descoperit unele din aceste componente. Proust ne dă impresia că el *vede* totul, până în fundul şi până în toate colţurile sufletului. O stare de suflet, care pentru noi este o linie dreaptă, pentru el este, rămînînd de aceiaşi lungime, o linie de zeci de ori frîntă. Sau, cu o altă comparaţie, am spune că el descompune mişcarea săgeţii filozofului grec în mişcările componente. — Că efectele duratei sînt mai vădite în opera lui Proust, şi că personagiile lui evoluiază mai adecvat vremii şi mediului, şi variază şi cu impresia ce o produc asupra altor personagii, iarăşi e sigur.—Că la el logica afectivă şi asociaţiile de idei pe baza unui sentiment sînt frecvente caşi în viaţa reală, e sigur de asemenea.

Dar toate acestea îl fac, în aceste privinţi, mai „mare" decît alţi scriitori, dar nu *altfel*,—decît doar întrucît e adevărat că un lucru crescînd în cantitate, dela o vreme îşi schimbă calitatea (20 de lei sînt parale ; 20000 sînt capital...).

Ceiace este cu adevărat nou la Proust, ni se pare că vine de aiurea, din genul analizei lui.

Analiza lui este sui generis. Ea este creaţie, fie că el se analizează pe sine, fie că analizează pe alţii (în realitate pe el, în diverse postùri morale trăite ori ipotetice, cum face orice scriitor, cînd „redă" tipuri,—dar vom vedea că cu alt rezultat decît la alţii). Această analiză, la Proust, e o descriere a sufletului şi, mai ales, o *povestire* a sufletului. El face portretul şi romanul „epic" al unor stări de suflet. El, care n'are subiect, intrigă epică ori dramatică externă, are subiect şi intrigă internă. El crează *lumi sufleteşti*. Dar să ne înţelegem : aceste lumi nu sînt reflexul proporţionat al vieţii externe. Proust pictează germinarea, generaţia şi coliziunea stărilor sufleteşti, aşa cum se condiţionează ele în de ele—bineînţeles subt presiunea lumii externe, dar atîta numai : subt presiunea ei, subt incitaţia ei iniţială,—şi nu ca o reflectare ori corespondenţă a ei în sensul acelei *ajustări* interne la extern, de care vorbeşte Spencer, gîndindu-se la adaptarea *normală*, deci practică—adică strict necesară—a fiinţei care „luptă pentru traiu".

Proust a pictat cea mai bogată eflorescenţă psihică şi, din punct de vedere al adaptării la me-

diu, cea mai inutilă,—aşa dar un exces psihic dăunător biologiei, prin urmare, din acest punct de vedere, anormal—anormalitate ce rezultă întotdeauna din excesul de psihic şi din întoarcerea psihicului asupra lui însuşi.

Vom înţelege mai bine „metodul" lui Proust, dacă ne vom gîndi la analiza lui aplicată sie însuşi, adică acelui erou al său, pe care el îl numeşte „je". De pildă celebrele treizeci de pagini despre adormire dela începutul lui *Swann*, care au făcut pe atîţia cetitori să zvîrle cartea din mînă. Este epopea, istoria; este drama,—defilarea concretă a stărilor de conştiinţă dintre trezie şi somn.

In pagini ca acestea, Proust pictează şi istoriseşte realităţi sufleteşti, le *creează*.

Realităţi sufleteşti *de sine stătătoare*... Amorul de pildă şi gelozia din opera lui sînt Amorul şi Gelozia, dar redate nu discursiv, noţional, ci cu toată frăgezimea vieţii, cu tot conţinutul lor psihic şi, deşi în limitele celui mai pur psihologism, impregnate de nu ştiu ce atmosferă radiată de corelatul biologic.

Rînd cu rînd, frază cu frază, pasagiu cu pasagiu, se încheagă o curioasă, s'ar putea zice, „biografie" ori poate „monografie" a unei stări de suflet—în realitate o exteriorizare complectă a stării de suflet, în toată complexitatea ei vie.

La reflecţie, constatăm că această stare de suflet s'a detaşat de subiect, adică de autor ori de personagiu, şi a căpătat o existenţă independentă. Gelozia lui Swann şi Proust devine Gelozia, enti-

tatea „Gelozie", dar, încă odată, nu abstractă, noţională, ci concretă, vie de tot conţinutul ei şi de toată puterea ei afectivă. Din gelozia sa, a *creat* Gelozia, cum altul crează un personagiu viu şi tipic.

Şi aceasta, pentrucă Proust nu se spovedeşte. Proust nu numai că nu e liric, dar nu e nici subiectiv. Că e mereu întors asupra sufletului său, aceasta este cu totul altceva. Aceasta este introspecţia, „metod" de investigaţie psihologică.

Subiectivismul începe numai atunci, cînd apare atitudinea afectivă faţă cu propriu-ţi suflet. Dar Proust nu are această atitudine. El constată. — Incă odată, introspecţia nu e subiectivism. Dacă un anatomist ar putea să-şi disece propriul său corp, pentru a căpăta adevăruri despre corpul uman, n'ar face „subiectivism" în anatomie; s'ar folosi de corpul lui—un corp omenesc—în loc de al altuia. Unii fiziologişti, fac în măsura posibilă, experienţe de fiziologie asupra lor înşişi, pentru a găsi adevăruri obiective despre fiziologia umană. (Nu ignorez că altul e raportul dintre observator şi observat în introspecţia psihologică şi altul în această observare a propriului corp şi că altul, deci, este gradul de obiectivitate al observaţiei. Am făcut comparaţiile de mai sus numai pentru a defini metodul).

Aşa dar Proust a creat nişte realităţi nouă. Până acum s'au creat oameni geloşi, ori s'a analizat gelozia şi celelalte sentimente. Proust *a creat* Gelozia, Amorul şi atîtea alte stări de suflet.

Creaţiile lui sînt lumi sufleteşti, care stau la dispoziţia noastră pentru studii asupra sufletului omenesc pe viu. Opera lui Proust conţine piese pentru uzul oricui, şi nu observaţii *despre* suflet. Aceste piese sînt vii, ca viaţa,—întocmai ca acele preparate ale lui Carrel, ţesuturi care trăesc, inimi care pulsează încă *in vitro*. Şi fiindcă în psihologie nu se poate considera elementul decît în funcţiune, aşa dar în raport cu alte elemente, Proust face tot odată şi anatomia şi fiziologia sufletului, *arătîndu-ne*, în acelaşi timp cu structura elementară a conţinutului psihic, şi funcţionarea lui.

Facultatea de *a crea* stări de suflet, de a le da drumul în lume (cum alţii crează tipuri şi le aruncă în lume), la Proust merge mai departe—la acele conglomerate, care încheagă în acelaşi timp stări de suflet şi realităţi externe. Sonata lui Vinteuil, acea bucată muzicală, cu un rol atît de mare în amorul lui Swann, este o creaţie unică în literatură. Sonata aceia, invenţie a lui Proust, circulă prin cameră, ca o realitate detaşată de executor, ca o fiinţă—ca o fantomă, dacă voiţi—dar bine înţeles, în „economia" ei organică este şi ea, şi este şi impresia produsă de ea,—s'ar zice că e alcătuită din realitatea ei în sine şi din actul perceperii ei. In paginile consacrate acestei sonate e transcripţia verbală a sonatei, e critica, tehnică şi impresionistă, a ei—din care rezultă ceva nou, fiinţa sonatei, crearea unei realităţi noua —*sonata*, care trăeşte de aici înainte prin pro-

pria-i viaţă şi circulă, liberă, de sine stătătoare, prin salonul d-nei Verdurin, evoluînd în spaţiu, plecînd, întorcîndu-se şi care, altădată, vine de undeva, cu toată realitatea ei personală, cu toată individualitatea ei, în vizită la Swann.

In faţa naturii, aceiaşi comportare, aceiaşi reacţie. Acelaşi gen de creaţie. Natura lui Proust e şi senzaţiile lui şi percepţiile lui,—şi impresiile lui, combinate în genul său unic, pentrucă aceste stări de suflet se încheagă şi se obiectivează, şi ele, se detaşează de el, devin realităţi obiective. Transformată la maximum de către psihicul său, natura lui Proust totuşi nu e umanizată, nu e „personificare", nu e expresie a sufletului său, nu e un „état d'âme", ci foarte obiectivă. Ţesătură de senzaţii, percepţii şi impresii, natura lui nu e nici juxtapunerea lor, nici suma lor, ori, dacă e suma lor, este altceva decît ele, un conglomerat sui generis : *natura*, dar natura „Proust". Vezi marea şi împrejurimile dela Balbec, cîmpia şi satele dela Combray—şi (ilustrare de către el însuşi a peisagisticei lui) transcripţia picturii lui „Elstir", *pendant* coloristic al sonatei lui Vinteuil.

Dar Proust a fost bolnav, un om „anormal". Atunci nu cumva, *din cauza aceasta*, cu toată obiectivitatea lor, creaţiile lui sînt lipsite de valoare general-omenească? Cu alte cuvinte aceste creaţii ale lui, nu sînt fiinţe cumva anormale?

Boala lui Proust, credem noi, înseamnă numai atîta anormalitate, cîtă a trebuit ca să-i dea *con-*

diţiile necesare creării unei *astfel* de opere. Dezechilibrul sufletesc,—sensibilitate excesivă şi inteligenţă superioară pe socoteala voinţei; boala fizică: de unde recluziunea şi traiul de noapte — a fost condiţia favorabilă pentru acea introspecţie unică. Lipsit de priză asupra lumii externe, ferit de solicitarea evenimentelor vieţii diurne, Proust, aplecat şi prin firea lui la introspecţie, a trebuit să-şi întoarcă, întreagă, puternica sa inteligenţă asupra sufletului său. Altă anormalitate n'a avut Proust. Ca om în tranzacţiile sociale, da, a fost anormal omul care nu putea vizita şi primi vizite decît dela miezul nopţii încolo; ca instrument de analiză sufletească a fost perfect normal, ba încă pus, din nenorocire pentru animalul din el, în cele mai bune condiţii pentru crearea concretă a psihologiei moderne.

Acum, firește, şi cel mai normal om e o variantă a umanităţii. Din acest punct de vedere, dar numai din acesta, creaţiile lui sufleteşti nu corespund cu orice suflet, ci numai cu categoria lui—ca *orice* produs sufletesc al unui scriitor,—căci nici un om nu poate reprezenta exact întreaga omenire. Cel mult, s'ar putea vorbi de anormalitatea semnalată mai sus: excesul de psihic, absolut disproporţionat cu nevoile adaptării la viaţă, aşa dar vătămător acestei adaptări, aşa dar anormal, —„anormalitate" a omului, nu a stărilor de suflet.

* * *

Atitudinea poetică a autorului păgubeşte chiar şi poeziei lirice. Poezia trebue să rezulte din *fapte*,

adică din senzaţii, impresii, imagini, idei. Cu atît mai puţin poate fi îngăduit poeticul acolo unde nu e vorba de sentiment, ci de înţelegere.

Sînt prozatori fără destul talent de analiză care-şi redactează puţina „psihologie" în stil poetic, luînd parte, printr'un limbaj înflorit şi sentimental, la suferinţele ori bucuriile personagiului lor, parcă entuziasmul ori tristeţa lor, a autorilor, ar putea suplini deficitul de analiză. Cum s'ar zice : „vorbe în loc de fapte". Acest defect se găseşte în literaturile începătoare, mai lirice prin definiţie, cum e literatura noastră.

In analiză, artistul adevărat se exprimă direct, pentrucă scriitorul cînd analizează, lucrează cu inteligenţa. Proust, cînd analizează, nu face poezie. Şi dacă întrebuinţează comparaţii, ele nu sînt poetice, ci lămuritoare—de aceia în multe din comparaţiile lui, terminul al doilea e luat din unele ştiinţi teoretice ori practice.

Numai într'un caz imaginea poetică poate fi, dacă nu recomandată, cel puţin îngăduită : atunci cînd poezia însăşi e obiectul analizei, cînd, aşa dar, scriitorul are de redat anume impresia de poezie. Atunci poezismul stilului poate contribui la crearea atmosferei şi impresiei voite. Aşa de pildă, în analiza amorului Monicăi, amorul eminamente poetic al acestei fiinţi eminamente poetice, —pe care d. Ionel Teodoreanu ţine cu orice preţ să le prezinte cetitorului ca atare. Dar d. Ionel Teodoreanu, stăpîn pe unul din stilurile cele mai înflorite din literatura noastră, abuzează — cîte

odată—dar avem impresia că din ce în ce mai rar—de talentul său prestigios şi exprimă poetic şi alte lucruri, care ar trebui exprimate direct. Şi uneori chiar unde e cerut acest stil, d-sa face uz prea împărăteşte de această permisiune.

Contradicţia dintre psihologism şi poezism apare lămurită, dacă ne gîndim la prinţul psihologilor moralişti La Rochefoucauld. Stilul lui are toate calităţile, afară de unul : nu este decît prin excepţie *imagé*. Maximele şi cugetările, cînd sînt descoperiri psihologice, n'au nevoe de comparaţii ori metafore poetice. Maximele şi cugetările poetic *imagés* sînt de obiceiu banalităţi, adevăruri curente, transformate în poezie—cînd haina poetică e preţioasă. Firește : comparaţia *lămuritoare* (vezi mai sus) nu poate fi exclusă.—La noi, unde literatura e încă în adolescenţă, goana după poetic este unul din caracterele dominante ale stilului. Am cetit cîndva cuvintele de regret ale unui poet şi critic naţional, că maximele şi cugetările cuiva oricît de profunde ar fi, nu au valoare, căci nu sînt împodobite cu „juvaeruri", cu „pietre preţioase". Criticul şi poetul nostru uita pe La Rochefoucauld. — „Pasiunile sînt ca mingile : cu cît le arunci mai tare de pămînt, cu atîta sar mai sus" — o cugetare a unui scriitor naţional—e o comparaţie frumoasă, ba încă o comparaţie legitimă căci e lămuritoare, nu poetică.—„Cugetarea" aceasta nu e însă o cugetare, adică o descoperire, căci fără comparaţie, ea nu înseamnă decît atîta : că o pasiune, cu cît n'o satisfaci, cu atîta te chi-

nueşte mai mult. Dar fără comparaţie, scriitorul s'ar fi sfiit să tipărească această cugetare, căci în afară de comparaţie, valoarea ei este egală cu zero.

* * *

Este imposibil de definit cu adevărat un artist sau opera unui artist. Esenţa, ceiace formează nota specifică a operei unui artist, este un sunet unic, pe care ar trebui să-l exprimi într'o singură formulă. Criticul cel mai pătrunzător şi mai sonor la opera unui artist, un Sainte-Beuve ori un Lemaître, dau tîrcoale (să mi se erte expresia), se apropie, dar nu pot prinde într'o formulă ceiace e un artist şi-l deosebeşte de toţi ceilalţi.

Ce este Turghenev (căci pe el îl vom lua ca exemplu în discuţia ce urmează), ce e aceia cel-face să fie el şi nu altul? Orice-am spune—cu oricîtă cheltuială de sagacitate,—vor fi vorbe, formule *care se potrivesc şi altuia*. Chiar dacă am reuşi să înşirăm caractere unul după altul, exacte, atît de multe, încît *combinaţia* lor să nu se mai potrivească altui sciitor, am *şti* mult despre Turghenev, dar cu atît mai mult ne-am îndepărta de acel ideal : de a surprinde sunetul special Turghenev şi a-l împărtăşi altora.

Mă întreb de multă vreme ce este Turghenev. M'am învîrtit mult în jurul lui, mi s'a părut uneori că mă apropiiu de enigmă, poate am simţit-o vag, —dar n'am putut pune degetul unde ar trebui, şi dacă am simţit sonoritatea operei lui, n'am pu-

tut să mi-o lămuresc clar, să mi-o traduc în cuvinte, fără de care nu putem nu numai împărtăşi altora, dar nici înţelege bine.

Am găsit în Paul Bourget formula *pessimisme et tendresse*. E impresionantă. Spune mult despre arta acestui poet, dar formula aceasta nu spune totul şi apoi convine şi altora, şi deci nu e suficientă. Poate conveni şi primelor poezii ale lui Sully Prudhomme. Dar ce are face Sully Prudhomme cu Turghenev?

Ce este Turghenev? Mister... Simţi, dar nu poţi să-ţi lămureşti.

Sentimentul acesta de neputinţă îl ai mai ales faţă de scriitorii pe care-i cunoşti mai bine, îi simţi mai bine, şi-i „înţelegi" mai bine. Sentimentul acesta l-am avut faţă de Eminescu. Şi cu cît te apropii de punctul cel secret, cu atîta simţi mai mult existenţa acestui secret şi—neputinţa de a-l surprinde odată. Dar nici nu s'ar putea altfel, căci aspiraţia noastră de a defini esenţa unui scriitor, nu e altceva decît îndrăsneala nebună de a viola secretul vieţii. Bergson a spus că: „inteligenţa e caracterizată printr-o incomprehensiune firească a vieţii". Bergson însă are remediul: intuiţia.—Dar problema pusă de noi e tocmai trecerea dela nelămurirea intuiţiei la inteligibil. Cînd zic că „simt" dar nu pot spune ce e, am intuiţia, dar n'am formula. Intuiţia se „exprimă" prin reverberaţii stilistice care să creeze în altul o stare de suflet identică. Dar, încă odată, noi vorbim aci de o formulă cuprinzătoare. Suggestia, nu e în chestie.

Atunci trebue să ne mulţumim cu însuşirile mai vădite, cu detaliile, cu frumosul parţial dintr'o operă de artă.

Dacă nu putem defini sunetul „Turghenev" (dar oare se poate defini un sunet? Simţim sunetul aurului, deosebit de al argintului,—dar cum să-l exprimăm prin vorbe?), putem indica ce anume a zugrăvit sau exprimat el mai bine şi mai impresionant,—şi găsi vre-un secret al technicei lui.

Cred că ceiace formezază o bună parte din farmecul operei sale este chipul cum înfăţişează femeia în amor.

Să alegem pe una,—pe Irena din *Fum*.

Ca toate eroinele lui Turghenev, Irena reprezintă la maximum suprema feminitate. Turghenev ştie să dea toată „raţiunea suficientă" a vrăjirii (Cuvînt compromis de poeţi ! Dar cel mai propriu) amanţilor de cătră eroinele sale. Această „raţiune suficientă", o simţim noi ; noi dăm toată dreptatea bărbaţilor din opera lui să rămînă fascinaţi —cum n'o mai dăm altor bărbaţi din romanele altor scriitori, afară doar decît lui Wronski.

Cetitorul pricepe perfect pentruce ele inspiră pasiuni ascuţite şi poetice, pentrucă şi cetitorul cît ceteşte, are un început de iubire pentru aceste eroine.

Aşa dar tehnica lui Turghenev trebuie să ne explice *impresia noastră* produsă de acele femei din opera sa.

Nu vom cerceta decît unul din procedeele lui

(acela care ne va servi la ilustrarea ideii noastre cu privire la problema discutată în rîndurile următoare).

Acest procedeu este unul negativ şi anume: Turghenev, pictînd pe eroinele sale cît mai seducătoare prin figură, temperament, conduită, ţine ascunse gîndurile lor, luptele lor sufleteşti, deliberările lor interne, conţinutul detaliat al sentimentalităţii lor.

Nu le analizează (şi nici nu le pune,—am zice: nu le lasă,—să se destăinuiască cuiva).

Frumuseţa, graţia, acel „nu ştiu ce" şi „nu ştiu cum" al poetului subjugă pe eroul din carte şi pe cetitor. *Dar atâta tot.* Cetitorul (caşi eroul) e chinuit, conştient sau inconştient, de misterul pe care nu-l poate deslega, iubeşte, *din cauza aceasta*, şi mai mult pe aceste femei—şi le iubeşte altfel, cu sentimentul necunoscutului, pe aceste fiinţe enigmatice.

Chinurile sufleteşti ale lui Litvinov, Turghenev le analizează pe larg şi mereu. Şi cetitorul admite perfect raţiunea acestor chinuri. „Cum să nu sufere Litvinov?"—„Cine n'ar suferi?"—„O femeie atît de încîntătoare!"—reflectează cetitorul. Cu atît mai încîntătoare, cu cît e mai enigmatică.

Enigmatică—din cauza lipsei de analiză (şi a atitudinii ei de sfinx):

Irena are şaptesprezece ani, Litvinov douăzeci. Litvinov se duce zilnic în casa familiei Irenei. Ea nu-i vorbeşte, parcă nici nu ia act de existenţa lui, ori, rar, îl măsură ironic din ochi şi pleacă.

Pe de altă parte Turghenev complectează fizionomia Irenei prin cîteva amănunte cu privire la purtarea ei cu cei din casă şi la pensionatul unde învaţă, din care reese că Irena e o fiinţă voluntară, concentrată — şi enigmatică pentru toată lumea.

Dar într'o zi cînd Litvinov vrea să plece, ea îi spune să mai stea. E tot misterioasă, ascunsă, dar altfel decît pînă atunci. Înţelegem că-l iubeşte.

De ce s'a purtat pînă acum rău cu el? (Luptă împotriva sentimentului ei, conştient ori inconştient? Şi din ce cauză luptă?) Ce crede despre Litvinov? Cît şi cum îl iubeşte acum? Pentruce însfîrşit îl iubeşte? Nu ştim nimic. Dar cum e zugrăvită fiinţa aceasta de Turghenev! Ce fiinţă de lux e această prinţesă veritabilă (din neamul lui Rurik) în mijlocul sărăciei în care a decăzut familia ei! (Şi aceasta e o notă care contribue la atmosfera de mister...). Şi ce frumuseţă rară şi stranie („cu ochii ca în picturile egiptene", altă sugestie de mister). Ce enigmatică este această Irenă, această condensare de aprigă feminitate într'o fată de şaptesprezece ani!

Peste cîtva timp familia ei este invitată la un bal, unde va asista şi familia imperială venită din Petersburg. Irena nu vreasă se ducă. Litvinov, la îndemnul tatălui ei, o convinge. Ea îi atrage atenţia că *el* a vrut şi a îndemnat-o. Simţim că se petrece ceva în ea—dar autorul nu ne spune nimic. Are ea o presimţire? Se ştie ambiţioasă, şi se teme? De ce se teme? Vorbeşte în ea ceva din firea

specifică a rasei ei? Şi de unde ştie ea că balul acesta va fi hotărîtor în viaţa ei şi o nenorocire pentru Litvinov? Mister.—Şi 'n adevăr, la balul acesta ea face o impresie extraordinară, şi un unchiu al ei, un curtean al palatului, o ia la Petersburg, pentrucă văzuse că a distins-o ţarul. Ea consimte să plece, scrie lui Litvinov că nu trebue să se mai vadă înainte de plecare, fără să-i dea vre-o explicaţie a purtării ei, iar din scrisoare se vede că-l iubeşte şi sufere.

Ce s'a petrecut în ea şi ce sufere exact, nu ştim.

După zece ani, îl întîlneşte pe Litvinov la Baden. E măritată cu un general care, pentru carieră, a acceptat tîrgul(ea fusese amanta ţarului, lucru suggerat foarte discret de autor) şi pe care se vede că ea îl disprețuește enorm. (Ce simte anume, nu ştim). Litvinov e logodit. Ea îl captivează din nou, îl iubeşte, i se dă, Litvinov strică logodna, ea îi făgăduește sincer că are să fugă cu el; în ultimul moment nu se ţine de cuvînt; el pleacă şi ea rămîne zdrobită. Turghenev ne spune pe larg ce s'a petrecut în Litvinov, ezitările lui, pasiunea lui, suferinţele conştiinţei lui, tristeţea lui, dar ce s'a petrecut în ea în tot timpul acesta, nu ne spune. Pricepem atîta că în lupta ei între sentimentul natural, între firea ei sănătoasă şi între nevoia ei de avere, fast şi mondanitate (căci în ea sînt două fiinţe), a învins *iarăşi* acestea din urmă, caşi la Moscova.

Aşa dar—pictura ei, cum se zice, cu o mînă de maestru, apoi fapte, dar nici un cuvînt despre

ce se petrece în ea. Ce n'ar da cetitorul să ştie ce-a gîndit şi ce-a simţit Irena în cele două ceasuri, cît a stat nemişcată cu mînile pe faţă, singură, în odaia unde numai un fluture palpita printre perdele,—după ce Litvinov i-a spus, la Baden, că o iubeşte. Dar Turghenev nu ne spune nimic. In schimb zbuciumul sufletesc al lui Litvinov din aceste două ceasuri îl analizează pe larg.

Irena rămîne dela 'nceput pănă la sfîrşit rară, preţioasă—şi misterioasă. Fără o *astfel* de femee ar fi fost cu neputinţă această altă ilustrare sfîşietoare a ideiii centrale din opera lui Turghenev : că singura fericire este iubirea, dar că această fericire nu este nici odată posibilă.

(Taine a spus că dela tragicii greci n'a mai existat scriitor ca Turghenev. In adevăr, Turghenev este un poet al fatalităţii, şi fatalitatea în opera lui este cu atît mai dureroasă, cu cît acei asupra cărora îşi exercită puterea ei oarbă au sensibilitatea ascuţită a omului modern).

Ce este în acest procedeu „tehnic" al lui Turghenev ?

Este sensibilitatea, recunoscută, a lui Turghenev la „eternul feminin", — competenţa lui, simţul lui psihologic superior în domeniul sentimentului de iubire.

Turghenev ştia—simţea—perfect că ceiace este captivant într'o femee este misterul şi că o femee de rasă ştie să-şi ascundă întotdeauna jocul. Prin rolul ei biologic, care îi dictează (ca în toată seria animală) rezerva şi paza, caşi prin situaţia

ei de sex secundar, de supusă—dealungul evoluţiei sociale,—femeia a trebuit să-şi ascundă mişcările sufleteşti în faţa bărbatului. Această însuşire de „sfinx", legată de însuşirea ei de femelă şi femee, este un însemnat „caracter sexual secundar".

Toate femeile ştiu să tacă ori să ascundă. Şi o femee, cu cît e mai femee, cu atîta posedă mai mult acest caracter şi deci cu atît e mai enigmatică, ori cu atîta e toate acestea, cu cît e mai femee.

In coliziunile dintre amanţi, bărbatul, fiinţa biologic agresivă şi social dominantă, care nu a avut nici odată nevoe, şi nici destulă posibilitate, să ascundă (asediatul e veşnic după ziduri; asediatorul e nevoit adesea să atace din cîmp deschis subt privirile asediatului ascuns) se dă îndată şi mereu pe faţă, îşi face adesea chiar o plăcere ba şi o *datorie* de onorabilitate (la intelectuali: şi o datorie de veracitate) de a-şi deşerta tot sufletul,—dar femeia tace, ori spune altceva decît ceiace gîndeşte şi simte. In societăţile foarte civilizate, cînd de fapt şi femeia şi bărbatul au aproape aceleaşi drepturi, cînd deci cel puţin superioritatea socială nu mai există, această „exteriorizare" a bărbatului este o dezarmare şi mai primejdioasă pentru el. Dacă mai adăugăm faptul cunoscut (a cărui explicaţie nu e locul s'o căutăm aci) că o femee adevărată priveşte în sufletul unui bărbat ca într'o vitrină, pe cînd bărbatul e lipsit, faţă cu ea, de acest talent, vom înţelege şi mai bine inferioritatea, din acest punct de vedere, a bărbatului, şi *deci* preţul femeii enigmatice.

Aşa dar, încă odată, cu cît o femee e mai enigmatică, cu atîta reprezintă mai bine feminitatea.

Această forţă captivantă a misterului poate fi ilustrată şi cu privire la plastica feminină. In *L'Ile des Pingouins*, aceia care a devenit apoi Orberose, era o fiinţă banală pentru Pinguini, ca oricare altă femee, pănă în ziua cînd Diavolul, subt forma unui călugăr, a îmbrăcat'o cu voia Sfîntului Mael. Din acel moment Orberose a devenit cu totul preţioasă, şi toţi Pinguinii au început să se ţină după ea, chiar şi Diavolul-călugăr, înnebunit de propria-i creaţie. Hainele, au schimbat în mister ceiace pănă atunci era firesc.

Dacă analiza suprimă misterul sufletului femeesc şi scade astfel farmecul femeii, apoi moda de azi... îi analizează plastica şi-i micşurează farmecul. Această ultimă „analiză" poate aţîţa instinctele, cu siguranţă că nu ajută pe femei să provoace amoruri turgheneviene. Işi poate cineva imagina pe Lisa din *Cuib de nobili* cu rochia pănă la genunchi pe stradă, pănă la supragenunchi cînd stă pe scaun, pănă la hipersupragenunchi cînd stă picior peste picior? (Dar respectuoasa Lisa nu stătea niciodată picior peste picior). Şi, în genere, îşi poate imegina cineva compatibilitate între tonul sentimental, şi chiar tonul vieţii în genere, din Turghenev, şi moda de azi? Dar ceiace spunem aici e, în fond, o banalitate, căci moda de azi nu e întîmplătoare. Este şi ea produsul şi expresia stării de suflet postbelică, atît de alta decît pe vremurile şi în societatea din Turghenev. Moda de-atunci era

favorabilă amorului; cea de azi instinctualității. De aceia, fie zis în treacăt, detaliarea corpului feminesc în romane poate să atîțe pe cetitor, dar nu contribue la acel început de înamorare a lui, necesară pentru a pricepe așa numitul „infinit" din sufletul amantului.

Am adus în discuție misterul plasticei, numai spre a întări considerațiile noastre cu privire la păstrarea misterului feminin în vederea efectului operei de artă.

Și dacă am căutat la Turghenev un exemplu pentru problema pusă aici, nu înseamnă că acest procedeu negativ e absent la ceilalți scriitori. Instinctul artistic conduce pe foarte mulți la același procedeu.

* * *

Vorbeam undeva mai sus de un roman în care tipurile secundare sînt mai frapante decît cele principale. Aceasta nu e o excepție. Contrarul e o excepție. Tipurile principale rareori ne rămîn în minte atît de conturate ca cele secundare, — cînd acestea ne rămîn.

Și e natural să fie așa. Dacă vezi numai o fotografie a unei persoane, sînt mai multe probabilități că ai să-i ai în minte figura, decît dacă ai vedea zece fotografii ale acelei persoane, fie scoase chiar în aceiași zi toate—dar încă atunci cînd sînt scoase în timpuri diferite! Caș rezultanta a zece fotografii, rezultanta imaginilor diverse ale aceluiași tip dealungul unui roman, este neclară.

Un tip care circulă dealungul unui roman în trei volume este o sumă de imagini prea multe şi prea diverse, ca să putem avea în minte clară, bine delimitată, perfect individualizată, figura tipului. Pe cînd un tip secundar, care apare numai într'un capitol, dacă e bine zugrăvit, ne rămîne în minte mai exact,—cîtă vreme ne rămîne în minte.

Dacă scriitorul e un adevărat creator, tipul principal desigur că se încheagă în mintea noastră —şi anume din ceiace are el esenţial, din ceiace există mereu neschimbat în fiecare variantă a sa. Dar această „imagine" este de o natură specială. Să ne închipuim o fotografie compozită, obţinută prin suprapunerea mai multor clişee, şi care ar rezuma ceiace au comun acele clişee. Dacă o astfel de fotografie ar fi obţinută din clişeele unei singure persoane, acea fotografie nu ar reproduce nici un clişeu, firește, ci ceva comun lor, esenţa persoanei. Aşa e şi imaginea compozită, pe care o avem dela un tip prezentat de scriitor în sute de imagini dealungul romanului. Imaginea *aceasta* e o abstragere din toate imaginile, şi nu *portretul* viu al tipului, cum ar fi acela dintr'o vîrstă anumită, dintr'o zi anumită, dintr'o situaţie anumită, dintr'o dispoziţie sufletească anumită.

In toate acestea, ne-am gîndit la scriitorii care „se supun la obiect" şi ale căror tipuri sînt consecvente. *Tocmai* supunerea la obiect e aceia care determină variaţia imaginilor aceluiaşi personagiu, pentrucă personagiul în adevăr „evoluiază", e mereu altul, se schimbă el însuşi din cauza timpului

şi a împrejurărilor, şi ele schimbătoare. Un scriitor, care şi-ar ţinea personagiul identic, nu s'ar supune la obiect, n'ar lua act de necontenita schimbare a oricărui om în timp şi în împrejurări.

La unii scriitori personagiul se schimbă nu din această cauză, ci din cauza lipsei de talent a scriitorului, din cauză că scriitorul nu este pătruns de firea, de esenţa personagiului său,—şi atunci schimbarea nu e o „evoluţie" a *aceluiaşi* om, diversele imagini ale personagiului nu sînt ipostase ale aceleiaşi fiinţi.

Cînd scriitorul însă e un adevărat observator şi creator, atunci cetitorul simte că are în faţă mereu acelaş om, are sentimentul identităţii personalităţii tipului, are intuiţia naturii nedesmînţite a personagiului, îl clasifică în categoria lui umană,—tipul există, trăeşte, *în acest sens*,—dar, încă odată, cetitorul nu are *imaginea* clară a personagiului din cauza suprapunerii de imagini diverse.

Oricine poate controla acest adevăr cu experienţa vieţii reale. Cunoşti un om de mult, de zeci de ani. Ai atîtea imagini ale lui din toţi aceşti ani. Incearcă să ai imaginea lui cuprinzătoare, adică rezultanta acestor imagini. Care e aceia? O astfel de imagine nu există. Dela un om întîlnit mereu zece ani, nu putem avea o imagine clară, decît dacă alegem una, aceia de acum cîteva ceasuri, ori de cînd l-am văzut mire, ori de cînd ţinea discursul de 10 Maiu, ori decînd a apărut într'o zi la colţul unei străzi. — Atît e de adevărat că nu

putem avea clar decît o imagine, şi nu o rezultantă de imagini.

Un tip secundar însă, e ca un om văzut la o serată şi atîta tot, ori ca imaginea unică, cea dela colţul străzii, a omului văzut zece ani în şir.

Această infirmitate, cred, e generală. Uneori cu efecte curioase. Sînt tineri care, spre nenorocirea lor, ţin mai bine minte figura bărbierului decît pe a iubitei lor. Cred că aici e vorba de excesul imaginilor diverse—cu atît mai multe şi mai diverse cu cît toate expresiile fizionomiei femeii iubite, toate gesturile ei sînt băgate în seamă, sînt interesante şi deci crează tot atîtea imagini diferite, mult mai multe deci decît pentru spectatorul rece. (Desigur, că trebue să mai adăogăm aici, spre a fi complecţi, şi tulburarea în faţa iubitei, paralizarea aparatului perceptor şi—în momentul rememorării—efluxul emotivităţii, care tulbură memoria. Cu alte cuvinte : imagini prea multe, prea nuanţate în diversitatea lor şi, în acelaşi timp, facultatea perceptivă şi cea rememoratoare tulburate. Exces de imagini văzute, şi la percepere şi la rememorare, printr'o sticlă afumată. — Dar acest parantez este o complectare, care nu are aface cu tema noastră).

Tipul principal *îl vedem* descompus în imagini de natura tipului secundar. Pe Ana Karenin o văd ori cea dela bal, ori cea din Italia, etc. Din toate aceste imagini, adică din toate ipostasele tipului în situaţii diferite, reese *natura* lui. Cu alte cuvinte, tipul pus în diferite situaţii, *se pro-*

beazâ mereu, se desăvîrşeşte sufleteşte, dar imaginea lui se complică şi dă rezultatul clişeelor suprapuse. Aşa dar, ceiace ajută într'o direcţie, strică în cealaltă.

*

Caragiale este cel mai mare creator de tipuri frapante din literatura noastră. La aceasta l-a ajutat mult şi „unitatea de timp" şi „de loc" a bucăţilor sale. Afară de *Păcat*, bucata lui cea mai slabă, toată opera sa conţine cele două unităţi,— exact sau aproape. *O noapte furtunoasă* ţine o noapte şi se petrece într'un loc; *Conu Leonida* tot aşa. *O scrisoare pierdută* ţine cîteva zile, se petrece la Trahanache, plus întrunirea; *Momentele* ţin „un moment" şi se petrec în genere într'un loc; *Năpasta* şi *Făclia de Paşti* ţin fiecare douăzeci şi patru de ceasuri şi se petrec într'un singur loc.

Dacă Ziţa „ţinea" zece ani şi se schimba în proporţie cu durata de timp, era oare posibil să sară tot atît de vie din paginile lui Caragiale ori de pe scenă? Şi, încă, dacă am fi văzut-o încadrată de lucruri şi locuri diferite care, prin tot alte raporturi cu ea, ar fi luminat-o mereu altfel, schimbînd-o în „reprezentarea" noastră?

Din o sută de fotografii ale Ziţei luate dealungul a zece ani (ca să reluăm comparaţia noastră), cînd în casă, cînd în grădină, cînd pe stradă, cînd în picioare, cînd pe un jilţ, cînd în haină de odae, cînd în haină de paradă, o vom *vedea* mai puţin decît din una singură. Că cele o sută de

fotografii, luate în locuri şi situaţii diferite, ne vor da „evoluţia" ei şi deci mai bine firea ei intimă, aceasta e altă chestie. Aici vorbim numai de *claritatea* imaginii personagiului (figură, gesturi, expresie, stilul fiinţei) şi atîta tot.

Cînd e vorba de un personagiu principal, desfăşurat într'un roman, ceiace-i ţine în conştiinţa noastră tipul identic sie însuşi, consecvent cum se zice, este mai ales reacţiunea lui „tipică" nedesminţită la împrejurările — la incitaţiile lumii externe. Olguţa, încîntătoarea creaţiune a d-lui Ionel Teodoreanu, e mereu ea prin această însuşire. Acest *ea* este firea ei.

Cu cît durata, în care evoluiază personagiul, e mai lungă, cu atîta, desigur, e mai greu de menţinut identitatea, căci el se schimbă, şi scriitorul trebue să ia act de schimbările lui—adică să-i acorde schimbări în sensul lui, al personagiului. Vîrsta, condiţiile de viaţă tot mai diverse lucrează asupra naturii personagiului, şi fiecare etapă în traectoria vieţii lui este un raport între natura lui şi vîrsta lui plus condiţiile mereu nouă. Scriitorul trebue să aibă intuiţia acestui raport. Olguţa, cînd va avea treizeci de ani, va fi măritată, va avea copii, va iubi poate extraconjugal,—va fi cu totul alta, dar va fi tot ea (dacă creaţia d-lui Teodoreanu va fi reuşită până la capăt). Ea, altfel ; sau mai exact : ea, alta.

Jean Christophe se schimbă din cauza vîrstei şi a împrejurărilor foarte diverse ale vieţii lui, dar rămîne tot Jean Christophe cel mic dela Bonn.

Cred că e un exemplu reuşit de varietate în unitate. Nu-i vorbă, aci lucrul e mai uşor, din cauza naturii speciale a eroului : Jean Christophe este genial, şi geniul este persistenţa copilăriei în maturitate. Apoi el are o puternică unitate sufletească, din cauză că, compozitor genial, el are o *facultate dominantă*, cu alte cuvinte o puternică şi neclintibilă axă a sufletului.

Un exemplu frapant de unitate în varietate (ori invers) este Jacques din *Les Thibault* : schimbările, pe aceiaşi natură fundamentală, dela vîrsta de doisprezece ani la vîrsta de douăzeci. Să vedem, dacă în continuare autorul va reuşi tot atît de bine, cînd îl va duce la vîrstele mature.

*

Mai greu reuşesc scriitorii să creeze tipuri de femei decît de bărbaţi. Nu există în literatură tipuri de femei aşa de vii, care să sară din pagini şi să capete o individualitate de sine stătătoare ca Don Quijote, Tartuffe, Père Goriot, Levin, etc.

Şi e firesc. Femeia e mai puţin individualizată în natură decît bărbatul. S'a zis, exagerat desigur, că femeia nu e individ, ci specia. Acest deficit de individualitate din realitate se oglindeşte şi în literatură — în „oglinda vieţii" — şi de aceia femeile din romane nu sînt tot atît de individualizate ca bărbaţii. Intr'un roman, o femee e o nuanţă a feminităţii ; un bărbat este mai mult decît o nuanţă, este un aspect bine determinat al umanităţii. Apoi, într'un roman, o femee e mai întot-

deauna mai mult ființa de *sex femeesc*, pe cînd bărbatul apare în atîtea ipostase : om politic, clubman, vînător, artist, etc. In adevăr, în roman, femeia e mai ales specia (ființa amoroasă) ; bărbatul e întotdeauna individul, oricît rolul său în roman ar fi acela de „prim amorez". Chiar Dechartre din *Le Lys rouge*, mai e sculptor, gînditor. Pe cînd Thérèse...

Am vorbit de tipul reușit al Olguței care, totuși, e femee. Dar, fără a mă deda la subtilități, nu vedeți că Olguța e cel mai băet din toate personagiile? Nu e, încă, amoroasă, e sportwoman... Comparați-o cu ștearsa Monică, tip de femee-specie. Și, fiindcă am adus vorba de tipurile d-lui Teodoreanu, să se compare gradul de individualizare a d-nei Deleanu (gospodină ; specie) și a Adinei (amantă ; specie) cu gradul de individualizare a d-lui Deleanu, advocat, om politic și a lui Herr Direktor, inginer, om de afaceri,—bărbați, și diferențiați social. — Femeile și fetele lui Turghenev, admirabile creații poetice, valorează în grad suprem ca nuanțe de încîntătoare feminitate, nu ca creații de tipuri individualizate. Liza din *Cuib de nobili*, cea mai ideală creație a lui, după opinia lui Dostoewski una din cele două creații de femei ideale din literatura rusă (a doua e Tatiana din *Eugen Onieghin* a lui Pușchin) este un tip pasiv, șters, nu bine conturat — este specia. In crearea femeilor, meritul este mai cu seamă evocarea feminității lor. In crearea bărbaților, reliefarea și delimitarea individualității lor.

Prin acestea, nu vreau să spun că nu există tipuri vii de femei în literatură. Vreau să spun numai atâta : că nu există tipuri de femei atît de vii ca cele mai vii tipuri de bărbaţi.

Dar deficitul de creaţie al tipurilor de femei mai poate să aibă o explicaţie auxiliară : neputinţa romancierilor de a se transpune în suflete aşa de eterogene ca sufletul femeii. Cît despre acelaşi deficit la femeile romanciere, rămîne explicaţia primă—şi, cum vom vedea, inferioritatea puterii creatoare a femeilor.

*

Creaţia e superioară analizei. *Artă literară* fără analiză poate să existe. Fără creaţie, nu. Există un gen literar, care prin firea lui este numai creaţie, genul dramatic, ilustrat de unii din cei mai mari creatori. Autoanaliza din confidenţe şi monoloage nu este analiza autorului ; este una din multele manifestări ale personagiului menite să-l caracterizeze.

Tipurile cele mai vii se găsesc — şi aceasta e foarte natural—la scriitori eminamente creatori, şi nu la analişti. Proust este un caz excepţional, cum excepţională este şi analiza lui. Şi apoi el, deşi a creat cîteva tipuri balzaciene, nu poate fi socotit, cu tot geniul său, printre cei mai mari creatori de tipuri. El este, cum am văzut, un mare creator de lumi sufleteşti.

Creaţiile cele mai cunoscute, acele care sînt caşi nişte personagii reale, acele care şi-au tăiat cor-

donul ombilical şi de opera respectivă şi de autorul lor (încît, cînd spunem, de pildă, un „Tartuffe", ori o „tartufferie" nici nu ne mai gîndim la piesă ori la autorul ei)—sînt (citez cîteva nume din cele mai ilustre) Don Quijote, Tartuffe, Harpagon, Hamlet, Othello, Romeo, Julietta, personagii cu care comparăm pe oamenii reali şi ale căror nume, ale unora, au format familii de cuvinte (donchişonadă, hamletism, etc.).

Aceste creaţii, afară de Don Quijote, sînt tipuri din piese de teatru.

Tipuri de felul tuturor celor înşiruate mai sus există şi în romane. Dar sînt mai frapante, cînd sînt în piese de teatru. Se va zice că sînt mai frapante, pentrucă creatorii lor sînt scriitori mai mari. Dar se poate răspunde că aceşti scriitorii fiind mari, au fost dramatici, au conceput viaţa sub forma în care să-şi poată realiza toată forţa lor de creaţie. Şi atunci revenim tot la concluzia că genul dramatic este creator prin excelenţă.

E natural să fie aşa : In piese de teatru e creaţie pură, — acţiune şi dialog. Viaţa personagiului este arătată, şi nu expusă şi explicată. Şi cînd, piesa este jucată, personagiul este arătat chiar ochilor noştri fizici, el trăeşte în faţa noastră. Iar piesa de teatru e *gen dramatic* cu adevărat, numai cînd este jucată. *Cetirea* unei piese de teatru e un fel de abuz, căci, încă odată, o piesă de teatru se percepe legitim numai cînd o vedem, adică atunci cînd asistăm la acţiune. O piesă de teatru cetită, devine, dacă ne gîndim bine, o nuvelă dia-

logată,—ca „Momentele" lui Caragiale, (care, la rîndul lor, pot fi socotite textul unor comedii de jucat).

Apoi, într'o piesă de teatru, personagiul ne apare într'un timp scurt, în trei ceasuri, aşa dar ni se prezintă condensat în timp (şi tot aşa cînd îl cetim : într'o oră).—In sfîrşit, în genul dramatic, este o straşnică selecţie de caracteristice, aşa dar cît mai mult conţinut într'un cît mai mic conţinător, ceiace întotdeauna este mai forte şi mai frapant.

Dintre tipurile citate mai sus, cele ale lui Molière sînt în piese cu unitate de timp şi de loc : personagiul apare în numai douăzeci şi patru de ore din viaţa lui, aşa dar e la maximum identic sie însuşi ; se mişcă în acelaş decor, aşa dar e tot timpul în acelaşi raport de om la mediu — ceiace am văzut că ajută la identitatea lui cu el însuşi.

Aceste din urmă tipuri, însfîrşit, sînt comice.

La noi, tipurile care „fac concurenţă stării civile", tipurile din comediile lui Caragiale, îndeplinesc toate aceste condiţii. Am văzut că „Momentele" sînt şi ele un fel de comedii (totul în ele e dialogat). Aşa dar, opera literară romînă, care conţine tipurile cele mai vii, este şi ea dramatică, comică şi clasică.

Don Quijote este şi el un tip comic.

Să se observe că şi tipuri mai puţin ilustre, tipuri care *trăesc* numai într'o ţară, dar cu putere, devenind populare (cum sînt şi ale lui Caragiale),

aşa de pildă, Tartarin ori Oblomoff, sau tipurile lui Gogol, se găsesc tot în opere comice ori satirice.

Aceste tipuri fiind comice, sînt mai frapante, pentru că sînt mai plăcute. Ne place să rîdem— de alţii, şi unora dintre noi, dacă nu sîntem prea proşti, chiar de noi. Iar acest *interes* este o condiţie de atenţie şi deci de memorare. Apoi, mai este ceva tot atît de important: artistul comic şi satirie *şarjează* prin definiţie; simplifică şi măreşte, acuzînd însuşirile caracteristice, reliefînd esenţialul. Insfîrşit (dacă Bergson are dreptate) comicul fiind „du mécanique plaqué sur du vivant" acest „mécanique" e mai uşor de pictat (la talent egal) decît ceiace e „du vivant", adică mai fluid, mai insezisabil—şi tot din aceiaşi cauză, mai uşor de *recunoscut* de către cetitor, şi cu atît mai mult, cu cît originalul copiat de scriitor circulă în lumea reală într'o mulţime de exemplare, căci acel „mécanique" pune o mască asemănătoare pe figura unora indivizi care, altfel, ar fi fost mai diferenţiaţi.

Spuneam mai sus că tipurile secundare din romane, cînd sînt reuşite, sînt mai vii în memoria noastră (cîtă vreme le ţinem minte). Vom adăuga că atunci, cînd acest tip secundar este şi comic, el este frapant la maximum. In crearea unor astfel de tipuri secundare reuşesc mai ales Dickens şi Alphonse Daudet. Acesta din urmă are şi grija să marcheze puternic aceste tipuri, înzestrîndu-le cu o particularitate rară, o schimă, un tic special cu efect comic.

Dar—şi cu aceasta să isprăvim cu tipurile se-

cundare—cetitorul gîndind la romanele ilustre, pe care le-a cetit, şi aducîndu-şi aminte, firește, mai ales sau numai de tipurile principale, va rămînea nedumerit de afirmarea noastră cu privire la tipurile secundare.—Că acestea din urmă, după o vreme mai mult sau mai puțin îndelungată, se uită, nu încape îndoială. Ele sînt mai frapante numai cîtă vreme persistă în conştiinţa noastră. Pe urmă, cu claritata lor relativă, rămîn în mintea noastră numai tipurile principale, sau mai exact, cele care trec prin tot romanul.

Tipul Hamlet beneficiază numai de una din condiţiile de mai sus : e personagiu dintr'o operă dramatică. Acest tip, de altfel, prin complexitatea lui, e un tip de roman ori de dramă modernă.

Tipul Othello e cu totul deosebit de celelalte. Nu e un *tip complex* ca Hamlet. Nu e un *caracter* ca Tartuffe. E un tip special caşi acesta din urmă, dar de o altă natură, e o *pasiune.*

Fără îndoială că Othello e şi altceva care poate defini un temperament special : omul naiv, impetuos, fidel, brav, impresionabil. Dar nu aceasta e „Othello" pentru opinia omenirii, ci furoarea geloziei. „Un Othello", aceasta înseamnă. In schimb, Tartuffe are pasiuni şi pofte, dar nu aceasta e „un Tartuffe", ci ipocrizia.—E drept că Harpagon e o pasiune, dar o pasiune *excepţională*, avariţia, şi o pasiune rece, cu o covîrşitoare armatură intelectuală—o „pasiune" care constitue fizionomia unui om şi *natura* vieţii lui întregi, un caracter.

Aşa dar, Tartuffe e un caracter. Un caracter e

el şi azi, şi mîne, şi oricînd.—Othello e o pasiune, e o *stare de suflet* trecătoare. Othello nici nu e tipul omului gelos. (In cazul acesta ar fi comic, ar avea, în construcţia sa psihică, ceva din acel „meenique" de care vorbeşte Bergson). Fără Iago, nu exista „Othello". Un Tartuffe e tartuffe întotdeauna; un Othello e numai o lună, un an, putînd redeveni „Othello" în împrejurări identice.

Caracterul îl percepem mai intelectual; pasiunea mai afectiv.—Caracterul se poate *desemna*; pasiunea nu se poate desemna, ea se evocă.

De aceia adevăratele tipuri sînt, cum se ştie, Tartuffe, Harpagon,; Othello, nu e tip, e pasiune. Ori, pentru simetrie, se poate spune că Tartuffe, Harpagon sînt tipuri de oameni; Othello e tip de pasiune.

*

In literatura franceză nu există tipuri pasionale ilustre ca Tartuffe (adică trăind detaşate de operă şi de numele autorului); în literatura engleză nu există tipuri ilustre de caractere ca Othello.

Gide spune că Francezul se caracterizează prin inteligenţă; omul de nord prin intuiţie şi afectivitate. El mai spune că La Bruyère, autorul „Caracterelor", nu poate fi conceput ca fiind German. Adăugăm că nici Englez. Tot Gide spune, în legătură cu cele de mai sus, că Francezii ştiu să *desemneze*, dar nu şi Germanii. Cred că putem adăuga că nici Englezii.

Tartuffe e desemnat de spiritul clar şi logic al

Francezului; Othello este exploadat de spiritul poetic, intuitiv al rasei germanice. Operă latină—mai bine sudică—e și Don Quijote.

Desemnul sudic e în „caracterele" din opera literară, în melodia din muzică. Complexitatea nelămurită afectivă nordică e în poezia engleză, în literatura romantică germană și în armonia muzicei germane.

Acum, că sînt și excepții, „excepțiile" tocmai afirmă existența regulei.

* * *

Am spus că femei perfect individualizate nu există în operele literare. Acum putem traduce această idee, spunînd că, fiind mai mult specie, ele, prin definiție, nu pot fi *desemnate* așa de bine ca bărbatul.

Dar, la lumina celor discutate pînă aici, să vedem dacă nu mai există și alte cauze ale deficitului de individulizare a femeii în opera de artă.

Un „factor" al individualizării, cum am văzut, e șarja, inerentă creației comice și satirice. Dar bărbații, adică creatorii operelor literare, nu prea șarjează pe femei. Nici Caragiale n'a șarjat pe femei ca pe bărbați. Și de obicei șarjarea femeii constă mai mult în șarjarea caracterelor feminine în genere.

Femeia nu se pretează la comic ca bărbatul, și cu atît mai puțin la satiră, pentrucă viața ei e mai simplă, pentrucă ea nu e, în același grad cu bărbatul, un element social (deci n'o întâlnim pe linia atîtor raporturi sociale), pentrucă ea nu e amestecată ca bărbatul în „lupta pentru traiu"

şi în conflictele sociale. De aici urmează că contrastul între realitatea ei şi între pretenţiile ei este mai mic, apare mai rar, are mai puţină însemnătate şi e mai puţin dăunător. Iar de aici urmează că bărbatul (autorul) nu are, nu poate avea faţă de ea o atitudine tot atît de agresivă ca pentru bărbaţi (sentiment ascuns în orice creator comic şi mai ales satiric). In genere, scriitorii cînd atacă pe femei în comedii şi chiar în satire, le atacă mai cu indulgenţă (aici joacă rol şi cavalerismul masculin, şi generozitatea stăpînului) şi rezultatul e de obiceiu humorul (Vezi şi în Caragiale).—Această atitudine de indulgenţă faţă cu defectele femeii este unul din farmecele lui Bret-Harte.—Dar fără acea straşnică *frapare* de care a fost vorba, nu pot rezulta tipuri de forţa lui Tartuffe.

Să mai adăogăm consideraţia că femeia, specia, umanitatea pasivă, *reprezintă* mai puţin viaţa decît bărbatul. Şi cum numai viaţa poate fi comică (numai omul sau animalele cînd aduc cu omul pot fi comici), femeia, reprezentînd secundar viaţa, e mai puţin compatibilă cu comicul şi mai ales cu satiricul: Satira este provocată de întîlnirea şi ciocnirea cu o forţă considerabilă. Cu toate acestea, femeia fiind mai spontană, mai instinctuală, e mai puţin susceptibilă de automatismul produs de acel „mécanique plaqué sur du vivant", şi deci mai puţin şi mai rar comică (Mi se pare că aceasta rezultă cu necesitate din teoria lui Bergson).

*

Femeile scriitoare (în Anglia există foarte multe) sînt mai puțin creatoare decît bărbații. E firesc. Bărbatul e ființa creatoare prin excelență. In creația de artă e ceva viril. Și poate chiar că forța creatoare artistică presupune și pe cea-laltă. Creația e masculinitate,—e fecundarea realității, din care rezultă o ființă nouă, opera de artă. In artele de pură creație, cum sînt artele plastice și muzica, femeile sînt și mai slab reprezentate. Femeia nu reușește decît în roman, gen hibrid, în care se poate face ori cîtă „literatură".

In genul literar prin excelență creator—cel dramatic—femei autoare găsim foarte rar, iar talente „mari" feminine în acest gen nu există (ca în roman),—și cu atît mai puțin în comedie. Femeile, în genere, cînd au simțul comicului, îl au mărunt. Femeile, în genere, nici nu gustă pe scriitorii comici ori satirici, în orice caz îi gustă mult mai puțin decît bărbații. Înțelegerea acestui gen (ca și crearea lui) e un proces prea intelectual —e prea mult un joc al inteligenții, — iar femeia e ființa mai mult sensitivă și sentimentală.— De spiritul satiric mai ales, femeile se simt chiar ofensate. Simt în el, instinctiv, un atac, o ireverențiozitate, o primejdie, o amenințare, posibilitatea unei lipse de deferență, pe care le-o datorăm și o așteaptă de la bărbați.

Nici în analiză femeia nu ajunge pe bărbat. Analiza cere inteligență, și inteligență rece. Și un fel de mizantropie crudă, nefirească femeii (reducerea sentimentelor superioare la componentele lor: reducerea parfumului la elementele consti-

tutive). Dar femeile romanciere au superioritatea morală : atitudinea delicată faţă cu subiectul— atitudine de femee—şi o înţelegere pentru fiinţele mici ori nenorocite,—atitudine de mamă, pe care o are orice femee dela şapte ani până la optzeci. Şi fineţă în observaţie şi în executare, şi adesea spirit. Şi, mai rar, fantazie ironică.

Fără îndoială, toate consideraţiile—şi cele favorabile şi celelalte—se raportă la generalitatea femeilor. Sînt şi excepţii, sau mai degrabă sînt grade foarte deosebite între femei. Şi apoi feminitatea nu e o cantitate invariabilă. Ştiinţa ne spune că diferenţiarea totală a sexelor e o iluzie. In orice bărbat e şi o femee (în unii scandalos de mult, cîteodată penal de mult)—şi invers. Vechea poezie a celor două sexe absolut contrare a fost ofensată de cruda ştiinţă. Scriitoarele în deficit de forţă creatoare, să se consoleze : sînt mai diferenţiate biologic, mai femei, deci mai poetice. Dar scriitorul suferind de acest deficit, adică scriitorul mai puţin bărbat, nu are cu ce se consola. Mojicul ciolănos şi păros Tolstoi a fost un mare creator. Dar acestea sînt butade... Virilitatea e legată prea de multe condiţii, iar talentul şi de mai multe, pentruca această corelaţie să fie întotdeauna probantă. Dar nu... căci parcă totuşi e adevărat că marii creatori au avut înfăţişarea virilă. Există efebi creatori mari?

Sper că nu voiu fi atacat ca misoghin.—Creaţia de artă nu e totul pe lume. In viaţa omenirii, femeia are un rol tot atît de mare caşi bărbatul. Ea are mai dezvoltate unele însuşiri sufleteşti,

bărbatul pe altele. Toate sînt necesare, indispensabile. A căror sumă e superioară din punctul de vedere al conservării speciei? Problemă oţioasă, în orice caz străină de tema acestor consideraţii.

* * *

Unii cetitori îşi crează adesea înfăţişarea şi mai ales figura personagiilor independent de indicaţiile autorului şi uneori chiar în contradicţie cu aceste indicaţii,—şi atunci, la o nouă lectură a romanului, cetitorul constată cu surprindere că, de pildă, eroina e în text castanie şi nu brună cum i-a rămas lui în minte.—Această *corectare* a personagiului din carte e determinată de experienţa din viaţa reală a cetitorului, care a legat de anumite genuri de oameni, anumite înfăţişări şi figuri. Şi nu se ştie dacă uneori *intuiţia* cetitorului nu este mai justă decît a autorului. Căci există, fără îndoială, cel puţin în genere, o corespondenţă între anumite figuri şi anumite temperamente. Ana Karenin este înaltă şi brună. Putea fi scurtă şi castanie? Poate castanie, dar nu şi scrută. Şi în nici un caz nu putea fi blondă şi scurtă, fiindcă de astfel de femei în mintea oamenilor este legat alt temperament şi alt stil al comportării. Că sînt şi excepţii, e sigur.

Acest fel de intuiţie trebue să-l aibă regisorul cînd alege actori, şi actorul cînd se grimează.—Şi cînd actorul ne convine, adică se potriveşte cu concepţia noastră despre personagiu (cu concepţia autorului—credem noi foarte sincer), atunci zicem: da! aşa e! ăsta e!

Actorul colaborează cu autorul mai mult decît la înfăţişarea şi figura personagiilor. El interpretează creaţia autorului. Se adaogă la autor, ca artistul la realitate. Aşa dar în conştiinţa noastră personagiul se încheagă după text, numai cînd n'am văzut piesa reprezentată. Cînd o vedem pe scenă, personagiul se încheagă în mintea noastră aşa cum l-am văzut reprezentat de actor.

Să eliminăm din discuţie pe actorii fără talent. Ne creînd nimic, ei *nu există*,—şi rămîi tot cu personagiul din *carte*, pe care ţi-l imaginezi *ad libitum*. (Cînd actorul, în loc de anost, e ridicol, atunci îţi rămîne în minte el, actorul—nu personagiul).

Eu n'am văzut niciodată pe Jago jucat bine, şi de aceia nu am în minte decît un Jago imaginat deadreptul din textul lui Shakespeare.

Cînd vezi însă un personagiu jucat de un mare actor,—indiferent dacă l-ai mai văzut jucat şi de alţii fără talent ori inferiori,—personagiul acela va fi deacum înainte pentru tine cel jucat de actorul mare. Am văzut pe Harpagon jucat de mai mulţi actori, şi de Coquelin-ainé. Şi pentru mine *acesta* e Harpagon al lui Molière.

Cînd vezi un personagiu jucat de mai mulţi actori buni, rar se poate întîmpla să-ţi placă toţi la fel : atunci ai avea imagini diverse ale aceluiaşi personagiu ; rezultatul—vezi undeva mai sus. De obiceiu însă, îţi convine mai mult unul din actorii de talent, acela care a reprezentat mai bine concepţia *ta* despre personagiu. Am văzut pe Hamlet

cu Rossi şi Mounet-Sully. Mounet-Sully nu poate fi uitat, desigur : fiecare atitudine a lui era o altă nobilă statue. Dar el interpreta pe Hamlet altfel decît îl văd şi-l simt eu,—interpreta pe *altcineva*. Pe Hamletul meu, pe „Hamlet", îl interpreta Rossi. De aceia pentru mine „Hamlet" e Rossi în Hamlet.—Am văzut pe Shyllok redat şi de Rossi şi de Novelli : „Shyllok" pentru mine e Rossi în Shyllok.—Dar am văzut pe Novelli, după mulţi alţii, în Papa Lebonnard. Papa Lebonnard a rămas pentru mine acela al lui Novelli. Aici Novelli juca realist, cum trebue jucat Papa Lebonnard. In Shyllok însă juca realist un tip shakespeareian, în proporţii mai mari decît „natura".

Am văzut în jupîn Dumitrache, pe lîngă alţii, şi pe Arceleanu. Şi multă vreme Jupîn Dumitrache, pentru mine, *era* acest jupîn Dumitrache. Pe urmă a venit d. Vernescu-Vîlcea care îl joacă tot atît de bine. Contribuind şi timpul (Arceleanu a dispărut de pe scenă de vre-o două zeci de ani), Jupîn Dumitrache a devenit pentru mine acela al d-lui Vernescu-Vîlcea.

*

Actorul *interpretează* un personagiu cu experienţa sa proprie asupra vieţii. De aceia, interpreţii buni ai lui Caragiale s'au recrutat mai toţi dintre Munteni, mai buni cunoscători ai lumii lui Caragiale. Actorul e şi el creator, un asociat, iar creaţia, mai ales comică şi socială, presupune cunoaşterea realităţii. Aşa dar, cînd asociatul auto-

rului cunoaşte şi el realitatea zugrăvită de autor, va interpreta mai cu *competenţă* textul autorului.

O piesă de teatru, care n'a găsit niciodată actori buni, *încă* nu există ca piesă de teatru. E încă în faza de text pentru teatru.

In schimb aţi văzut actori buni jucînd piese nule? Aţi văzut ce sforţări dezesperate fac ei să învie, cu creaţia lor, cadavrele autorului sau, mai exact, neantul, căci un cadavru are încă măcar forma vieţii?

II

Scriitorii, care au pus în opere de ficţiune pe Napoleon, au creat fiecare un alt Napoleon. Şi cînd scriitorii au fost talentaţi, au creat Napoleoni adevăraţi, deşi diverşi. Napoleon al lui Tolstoi, oricît e de bagatelizat, e adevărat, conţine adevărul cel mare pe care îl au creaţiile acestui romancier şi, în limitele lui, nu contrazice realitatea. Fiecare scriitor are o concepţie despre Napoleon, clădită ori pornită dela *un* caracter veritabil al originalului—de aceia fiecare Napoleon e adevărat, cu toate deosebirile dintre ei.

Dar Napoleon e un personagiu istoric; creatorii cei mai mulţi, nu l-au văzut; l-au studiat în cărţi. Deci nu puteau decît să plece dela o *concepţie* despre el.—Oare nu cumva tot aşa procedează creatorii şi atunci cînd crează tipuri fictive, din observaţia directă a oamenilor vii, şi aceasta cu atît mai mult cu cît un tip fictiv nu e creat după

un singur original viu, ci din observarea unei categorii întregi de oameni vii?

Despre Balzac, cel mai mare creator occidental de tipuri din vremurile mai din coace,—aşa dar un creator ale cărui tipuri au putut fi bine comparate cu realitatea,—s'a spus că n'a copiat realitatea, ci a inventat tipuri din capul lui, şi că apoi oamenii reali au copiat tipurile din cărţile lui, şi astfel s'a umplut lumea reală cu fiinţi balzaciene. La aceasta s'a răspuns că Balzac a găsit *ceva* în realitate şi pe acel ceva a clădit mai departe tipuri, şi apoi oamenii reali le-au copiat, aşa că opera lui Balzac a fost şi o copie a realităţii şi o cauză de transformare a ei. Desbaterea mai departe a acestei probleme balzaciene şi soluţia ei nu ne interesează aici. Noi reţinem numai faptul că opera lui Balzac a putut pune problema aceasta.

Am spus odată că ţăranii d-lui Sadoveanu sînt adevăraţi ţărani moldoveni. Aşa este. Sînt tipuri perfecte de ţărani moldoveni. Dar ţăranii moldoveni nu sînt ca ţăranii d-lui Sadoveanu. Nu vreau să fac paradoxe. Ţăranii d-lui Sadoveanu—*ai d-lui Sadoveanu*, accentuez posesiunea—nu pot fi decît moldoveni, dar, încă odată, ţăranii în carne şi oase din Moldova sînt altfel. In ţăranul d-lui Sadoveanu e ceva foarte specific din ţăranul moldovan, o notă esenţială din sufletul moldovenesc —dar atîta. Şi acest „atîta" nu însamnă că altcineva a zugrăvit mai exact pe ţăranii moldoveni. Sînt idealizaţi? Poate. Dar nu e important dacă

sînt idealizaţi, adică „flataţi", sau nu. Important e că sînt altfel—sînt ţăranul moldovan al d-lui Sadoveanu şi numai al lui. Ţăranul d-lui Spiridon Popescu, de pildă, e foarte adevărat, foarte ţăran şi foarte moldovan, dar e altfel decît al d-lui Sadoveanu şi decît ţăranul real. Şi tot aşa ţăranul lui Creangă. Diverşi între ei, diverşi şi de cel real, fără să-l contrazică. Un creator nu copiază realitatea, ci-şi realizează concepţia sa despre realitate. Tolstoi şi-a făcut o concepţie despre Napoleon, ori despre o „vinovată" superioară (Ana Karenin) şi a realizat-o. Balzac şi-a făcut o concepţie despre omul zgârcit şi a realizat-o. D. Sadoveanu despre ţăranul moldovan şi a realizat-o.

Această concepţie are, desigur, ca punct de plecare anumite note din realitate, anumite însuşiri ale omului ori tipului, şi pe aceste note sau însuşiri creatorul clădeşte.

Clădeşte conform temperamentului său, culturii sale, moralei sale, religiei sale, filozofiei sale, simţurilor sale, prejudecăţilor sale, şi cenesteziei sale, momentului psihic, raportului în care se găseşte cu societatea, cu familia sa, cu iubita sa şi conform stilului său, căci materialul psihic este selectat de—şi se adaptează la—posibilităţile stilului fiecăruia, iar „stilul este omul", adică scriitorul, fiecare cu stilul său, adică (revenim tot acolo) cu personalitatea sa.

Aşa dar creatorul selectează, transfigurează ceiace a selectat, transformă totul în ceva nou şi foarte personal. Lumea din opera de artă este

„reprezentarea" (şi chiar „voinţa şi reprezentarea") foarte individuală a fiecărui creator.

Turghenev spune într'o nuvelă, descriind o noapte de vară: „Era o lună ca 'n Gogol". Şi 'n adevăr, clarul-de-lună al lui Gogol e numai al lui. Dar n'am putea spune şi noi: „Era o lună ca 'n Eminescu"? Căci există şi un clar-de-lună „Eminescu".—Intr'o noapte mai de demult, stăteam de vorbă cu doi prieteni tineri şi, la un moment, ne-am dus la un geam, care dădea în grădină. Era o noapte cu lună feerică, un verde din alte lumi diluat în aerul rece. Frapaţi, şi plini de Eminescu, cei doi prieteni s'au gîndit, fără cuvinte, la dînsul.— „De data asta nu-i ca 'n Eminescu" au gîndit amîndoi tare, căci în adevăr era prea altfel şi, coincidenţă curioasă, la ambii le-a venit în minte că noaptea aceia avea ceva din Edgar Poë.—Coincidenţa aceasta, relativ la negarea caracterului eminescian al acelei nopţi şi la afirmarea caracterului ei „Edgar Poë", dovedeşte mai mult decît cele mai subtile analize că există o realitate Eminescu şi alta Edgar Poë—şi multe altele. Nu obişnuesc să scriu amintiri, dar nu m'am putut opri să no'o dau pe aceasta. Faptul e prea semnificativ, pentruca să nu merite... divulgarea.

Aşa şi cu Moldova d-lui Sadoveanu, ca să revenim la el. Peisagiile, oamenii, trecutul ei—sînt ale lui şi, în iubirea pentru patria noastră cea mică, toţi cîţi sîntem pătrunşi de opera acestui prozator, nici nu mai ştim ce avem în minte şi iubim: Moldova noastră, a fiecăruia, ori Moldova lui. Şi tot aşa muntele moldovenesc al lui Hogaş

Căci un artist ajunge să ne impună concepţia lui despre realitate. Altfel ar fi fost pentru intelectualul romîn de-acum patruzeci-douăzeci de ani natura, femeia, amorul, dacă n'ar fi existat Eminescu.

Un exemplu, în mare, de acest transfert de concepţie, este chipul, masculin, de a privi viaţa al femeilor scriitoare. Puţine sînt scriitoarele, chiar şi în poezia lirică personală, care privesc viaţa feminin. Cele fără destulă personalitate cad pradă concepţiei dominante, care e masculină, pentrucă literatura e creată de bărbaţi. In orice caz, femei care să transfigureze realitatea puternic, care să creeze lumi ale lor, în aceiaşi măsură ca bărbaţii, nu există pentru cauzele arătate mai sus, cînd a fost vorba de creaţia literară feminină.

Experienţa personală a scriitorului are uneori efecte curioase asupra concepţiei lui despre lume. Aţi observat că în romane toţi taţii şi toate mamele fetelor şi tinerilor sînt bătrîni — afară de cazul cînd subiectul cere anume să nu fie atît de bătrîni, cînd de pildă mama are o intrigă ori face chiar concurenţă fiicei? Toate fetele de optsprezece ani au taţi moşnegi şi imame babe, ceiace mai ales în romanele din trecut, cînd fetele se măritau la optsprezece ani şi aveau copii la nouăsprezece, este un anacronism strigător. Cauza este că tatăl şi mama romancierului (şi cineva nu poate fi romancier decît la o vîrstă mai matură) sînt în adevăr bătrîni, şi în concepţia lui „mama" nu poate fi decît o doamnă bătrînă. Uneori aceste

bătrîne din romane au, pe lîngă copii mai mari, şi fete de doisprezece ani, — ceiace e ridicol şi scandalos. Dar încă odată, „mama" pentru un domn în puterea vîrstei, romancierul, nu poate fi decît o femee bătrînă.

Aţi observat că în literatura epocei 1880—1900, a „proletarilor intelectuali", toate fetele eroine, oricît de angelice, sînt agresive, fac ele primul pas către bărbat? Maria din *Sărmanul Dionis*, Cezara din *Cezara*, Margareta din *Din durerile lumii*, chiar şi Ana din *Dan*, Elena din *Iubita* lui Traian Demetrescu, etc. şi pănă şi doamna din înalta societate din *Păcat*? Şi mi se pare că şi în Delavrancea e această situaţie, tot cu o fiinţă angelică.

Aceşti scriitori „proletari intelectuali" erau oameni solitari, timizi; apoi idealizau fetele de boer (toate eroinele mai sus amintite sînt aristocrate) şi din cauză că aceste fete sînt mai distinse şi din cauza simpatiei acestor intelectuali, ieşiţi din clase de jos dar vechi, pentru vechea boerime.

Această timiditate firească solitarului şi gînditorului, cu atît mai exasperată cu cît „obiectul flacărilor" era, prin situaţia lui, mai inaccesibil, i-a făcut pe aceşti intelectuali să idealizeze fata agresivă, care să-i scutească pe ei de strategia agresivă masculină. Vlahuţă chiar spune deadreptul într'o poezie:

> De ce nu vrei?.. Mai lesne-ţi vine
> Să-mi faci tu cale la 'nceput...

E atît de comod. Şi poezia se numeşte: „Ce fericiţi am fi 'mpreună".

Această dorință de oameni timizi, exprimată în versuri lirice, i-a făcut pe acești scriitori *să conceapă*, să creeze mereu eroinele cele mai convenabile poftei sufletului lor : angelice dar — ertemi-se expresia — care dau la om.

*

Acestui mod de a privi creația literară se opune realismul, cu concepția scriitorului-receptor de senzații și cu corolarul „artă pentru artă". E drept că chiar și simplistul Zola, „șeful" teoretic al realismului, a spus măcar atîta : că arta e un colț de realitate văzut printr'un temperament. Dar prin acest „temperament" s'au înțeles mai ales aparatele sensitive ale omului, văzul și celelalte simțuri cu produsele lor specifice.

Acest realism contrazice deadreptul toată concepția științifică modernă, care este energetică. Contrazice în primul rînd concepția psihologică voluntaristă. Realismul și arta pentru artă presupun teoria asociaționistă (contemporană cu realismul și arta pentru artă) după care sufletul primește pasiv, ca o pastă de ceară, aportul simțurilor exterioare. Dar psihologia modernă concepe sufletul ca un torent, care respinge, primește, selectează, absoarbe, transformă aportul simțurilor. Acest *energetism* domină toată gîndirea modernă și toate științile : Biologia, care s'a întors spre Lamarck: în locul variațiilor întîmplătoare, adaptarea activă a organismului la natură. — Etica : omul nu e determinat fatal, ci are în suflet o forță proprie, prin care luptă să producă

schimbări în „fatalitatea" cosmică. — Istoria : antideterminismul neomarxiștilor în contra determinismului de fier al magistrului. — Medicina : fagocitoza, în locul concepției organismului pasiv la acțiunea bacteriilor. — etc. Și încoronarea : teoria energetică și dinamică a materiei, concepută ca unități și curente de forță — în locul atomilor morți de odinioară... Ceiace am numit *concepția* creatorului literar, — determinată de tot felul de condiții — dela temperamentul scriitorului până la filozofia lui, dela filozofia lui până la purtarea iubitei lui cu el —concepție care transfigurează sui-generis realitatea, — este un aspect al energetismului care domină întreg universul cu toate manifestările lui. Iar acest mod de a privi creația literară este numai un capitol al concepției energetice moderne.

Critica literară, să nu uităm s'o spunem, nu se poate dispensa de a defini concepția unui scriitor. Ar fi să renunțe la cea mai însemnată îndeletnicire și datorie a ei, pentrucă opera literară e transfigurarea lumii reale, obiective, cum va fi fiind ea în sine, de către personalitatea întreagă a scriitorului, *a creatorului* (și nu copiatorului...).

* * *

Natura concepției determină totul : genul operei unui scriitor ; „școala" literară, în care îl clasificăm (noi, și nu el) ; atitudinea față cu subiectul ; caracterul specific de clasă, rasă, popor ; compoziția, stilul.

Unul concepe realitatea mai mult ca un prilej de senzaţii emotive; altul mai mult ca un spectacol; altul mai mult ca o succesiune de evenimente; altul mai mult ca un conflict între forţe: — genul liric; descriptiv; epic; dramatic.

Aceste genuri-concepţie nu corespund întotdeauna cu genurile „poetice" din poetică. Există pasteluri lirice ca ale lui Iosif, romane dramatice ca *Pierre et Jean*, drame epice ca ale lui Delavrancea, etc. Nuvela, „gen epic", de obiceiu e o mică dramă — căci un nuvelist e altceva decît un povestitor (conteur).

Un scriitor concepe realitatea, *mai ales*, într'un gen sau altul. Aceasta însamnă că, secundar, o concepe şi în alt gen. D. Sadoveanu, în mijlocul povestirilor sale, are şi nuvele veritabile: *Păcat boeresc*, *Haia Sanis*, etc...

Romanul, „gen epic", e în adevăr, în primul rînd, epic. Dar romanul e un gen complex; el trebue să redea viaţa în întregimea ei, şi de aceia, canavaua rămînînd epică, romanul conţine şi lirism, şi descripţie, şi dramatism. E, aşa dar, un gen hibrid, ori compozit, care presupune, la creator, concepţia multilaterală a realităţii, firesţe, în primul rînd, concepţia epică. Din această cauză, puţine romane sînt perfecte, sau, mai exact, complecte.

Mai departe.

Realitatea este un amestec de tragic şi comic: Adesea, dacă nu întotdeauna, acelaşi lucru omenesc este şi tragic şi comic. — Unul concepe realitatea mai ales pe partea ei comică; altul mai

ales pe partea ei tragică : — Scriitorul comic, și scriitorul tragic. (Pentru inteligența pură, viața apare comică ; pentru sentiment apare tragică.— Aceasta nu însamnă că scriitorul comic este lispit de sentiment ; poate din contra, și poate că tocmai exasperarea sentimentului, printr'o reacție de apărare, se „recuză" însăși, lasă loc atitudinii intelectuale, face chiar apel la ea. Molière, marele comic, avea o capacitate imensă de a suferi, deci de a simți ; Anatole France, care a rîs de univers, mărturisește într'o zi, cu lacrimi, d-lui Brousson, că „n'a avut în viață o clipă de fericire" ; marele comic Caragiale nu rîdea niciodată, pe cît știu, — caşi France după mărturia lui Nicolas Ségur— și l'am văzut citînd emoționat anecdota acelui mare actor comic bolnav de melancolie, căruia un medic, neștiind pe cine are în față, îi recomanda ca remediu să asiste la „reprezentațiile marelui actor comic X" — chiar pacientul).

Mai departe.

Unul concepe existența ca acceptabilă și o consideră cu un suflet echilibrat ; altul o concepe inacceptabilă și-și detaliază obiectiv această concepție — ori, ca refugiu din această realitate, concepe o alta, corectată sau imaginară : — Naturalism (ori, quintesențiind realitatea, simplificînd, generalizînd : clasicism) ; realism ; romantism. (Eventuala neexactitate a acestor „definiții" nu ar infirma însăși ideia susținută aici).

Caşi în privința genurilor, nu există bariere de netrecut nici în privința „școlilor". Același scriitor,

fiind, desigur, mai ales una sau alta, mai poate fi, secundar, şi altceva. S'a spus că Flaubert e romantic în unele opere şi realist în altele. Delavrancea este un amestec de romantism şi realism : Romantic prin natură, prin aspiraţii, realist prin procedeu, probabil şi din cauza influenţii suferită din partea literaturii realiste franceze din vremea lui.

Mai departe.

Unul concepe viaţa ca o binefacere, altul ca o vale a plîngerilor, altul indiferent : optimişti, pesimişti, indiferentişti. — Unul concepe viaţa mai mult din punctul de vedere al binelui şi al răului ; altul mai mult ca o priveliştе : Scriitorii morali (nu moralişti) şi scriitorii esteţi, Agîrbiceanu şi Anghel.

Mai departe.

Un aristocrat concepe altfel viaţa decît un burghez ; un om de sud altfel decît unul de nord ; un Italian altfel decît un Spaniol : Literatură de clasă, de rasă, de popor.

Mai departe.

Unul concepe realitatea clar, simplu, rectiliniu şi logic ; altul o concepe complicat, cauzal, genetic. Primul „are compoziţie" ; al doilea „e lipsit de compoziţie". (Expresii improprii, căci şi al doilea are „compoziţie", — compoziţia felului său de a concepe).

Unul concepe realitatea mai mult în raporturile ei ; altul o concepe mai mult în aspectele ei... Primul are stilul curent, incolor, fraza lungă ; cel de-al doilea are stilul *artist*.

Deosebirea dintre cei care concep viaţa în ra-

porturile ei, şi cei care o concep ca o privelişte este foarte importantă. La extrem, ar fi deosebirea, de pildă, dintre Kant şi Théophile Gautier.

Creaţia este artă, şi prin urmare nu se poate închipui creator lipsit de concepţia individualului, care e obiectul creaţiunii. Cu cît cineva are mai puternică această concepţie, cu atît este mai creator. Dar marii creatori o au şi pe cealaltă. Şi aceasta ultimă îi ajută în creaţie, pentrucă lumea nu e o sumă de indivizi juxtapuşi, ci şi aceşti indivizi, şi raporturile dintre ei şi dintre ei şi univers; şi pentrucă mai bine redai individul în complexitatea lui, adică atunci cînd îl concepi în toate raporturile lui cu lumea, decît atunci cînd îl concepi izolat.

Din întîlnirea acestor două concepţii rezultă un fapt foarte interesant.

Chiar dela început, vom înţelege că aceste două concepţii amestecîndu-se se vor amesteca şi *stilurile* lor respective, — şi că va rezulta un deficit de stil artist, adică un deficit de artă.

Cei mai mari creatori în roman nu sînt *artişti* de mîna întăia. Balzac a fost atacat mereu de criticii admiratori pentru lipsa lui de artă. Dostoevski spune singur de mai multe ori că el „e poet, dar nu e şi artist" (poet însamnă creator). Tolstoi e ilustru pentru stilul lui greoiu, cacofonic, plin de repeţiri. Proust e obscur, lung, sacrificînd totul exactităţii. (Căci toţi sînt exacţi, au prima din calităţile stilului: *proprietatea*, fără care n'ar putea exprima ceiace vor).

Brunetière, unul din cei mai buni cunoscători ai veacului al XVII-lea francez, spune că Regnard e mai strălucit decît Molière, dar Molière a spus cîteva adevăruri despre om, şi de aceia e mai mare decît Regnard. Nu ştiu dacă Brunetière are dreptate. Dacă are, atunci şi cazul lui Molière ar confirma cele susţinute aici.

Dar să ne întoarcem la roman.

Rémy de Gourmont spune undeva că romanul ese din limitele artei şi impietează domeniul ştiinţii.

In adevăr romancierii de mai sus impietează domeniul, mai ales, al psihologiei şi sociologiei. Balzac se lăuda că e ,,docteur ès sciences sociales". Dostoevski şi Tolstoi sînt sociologi: au ,,tratat" în romanele lor cele mai însemnate probleme ale vieţii ruseşti. In opera lui Proust — unul din marii psihologi moderni, alături de James şi Bergson — d. Benjamin Crémieux şi alţii găsesc o sociologie.

Aşa dar, aceşti romancieri, care au privit lumea în aspectele ei sensibile, caşi artiştii puri, au privit-o şi în raporturile ei, — în atitudinea omului de ştiinţă. Şi această a doua atitudine trebuia să aducă, după ea, şi maniera ei, şi stilul ei. Aşa dar un deficit de artă. Şi acest deficit trebue să fie cu atît mai mare, cu cît produsul e hibrid, căci cele două concepţii nu operează separat, ci deodată, încît stilurile nu sînt juxtapuse, ci amestecate.

Un exemplu din literatura romînă.

D. Rebreanu a fost atacat pentru lipsa de artă a operei sale. Atacurile au fost îndreptăţite. Dar,

dar d. Rebreanu este un romancier remarcabil. *Ion* — cel atacat — marchează o dată în istoria noastră literară. *Pădurea spînzuraţilor* e aproape la nivelul lui. (*Adam şi Eva* e lipsit de valoare).

D. Rebreanu concepe lumea şi în raporturile ei. Psiholog e puţin; dar e sociolog. Cele două romane veritabile ale d-sale zugrăvesc societatea ardeleană, curentele sociale şi de idei de acolo, conflictele de rasă, de clasă şi cele morale, etc. Deci *trebuia* să aibă un deficit de artă.

Pe lîngă aceasta, chiar pe oameni, individual, îi consideră mai mult pe partea lor morală (nici nu se putea altfel, cînd îi concepe în raporturile lor sociale) decît pe partea lor estetică, — deşi are lucruri remarcabile şi din acest punct de vedere.

Concepţia realităţii în raporturile ei, şi concepţia morală (nu moralistă) a adus cu ele stilul lor, şi au determinat un stil, ce nu putea fi ca al lui Anghel ori Arghezi, care văd individualul, şi-l văd subt categoria pur estetică. D. Agîrbiceanu este şi el un scriitor în felul d-lui Rebreanu. Caşi Slavici. Şi toţi sînt Ardeleni. Oare viaţa de luptă de acolo, unde trebuia să primeze problemele, şi influenţa literaturii germane, mai puţin estetică decât a popoarelor de sud, adică mai morală— oare această situaţie specială din Ardeal n'a selectat *ea*, pentru literatură, firi speciale, — morale şi „sociologice"? Selecţie—căci nu însăşi rasa ardeleană e aşa. Poezia populară din Ardeal e caşi cea dela noi, iar Coşbuc este un exemplu tipic de artist pur.

Există romancieri, la care cele două concepții se îmbină fără deficit, ori fără deficit apreciabil de artă, ca Turghenev, ori Anatole France, — deși la Turghenev sociologia uneori distonează în operă, chiar și în admiralul *Fum* (mai ales vorbăria lui Potughin) și trebue să admirăm pe Anatole France pentru talentul infinit cu care știe să contopească, mai ales în *Histoire contemporaine*, sociologia și creația artistică, — să dizolve sociologia în artă.

Pentru acest rezultat, e necesar un extrem simț artistic—și cei doi scriitori citați îl au din belșug. Apoi mai trebue ca sociologul din artist să nu fie chiar un „docteur ès sciences sociales" ca Balzac, ori propovăduitor ca Dostoevski, ori un istoric și sociolog al rasei sale ca Tolstoi, ori un psiholog atît de „științific" ca Proust.

Un psihologism și o sociologie moderate, o detașare sceptică de propriile-ți idealuri (ca la France chiar cînd pare mai înverșunat) și un simț artistic extrem, pot dărui minunea unei opere de artă perfectă, pornită din ambele concepții despre realitate. Aceste opere de artă, în care operează armonic ambele concepții, sînt cele mai încîntătoare. In romanul pur artistic, simțim deficitul de substanță. In cellalt simțim deficitul de artă. — Și e una din „dezarmoniile naturii", deficitul de artă al celor mai mari creatori.

Dar se vede că nu se poate altfel; în roman, creația mare se face pe socoteala artei. Cum am văzut, creația mare presupune concepereа indivi-

dului în raporturile lui cu realitatea, adică o gîndire ştiinţifică, deci o invazie a elementului neartistic.

Dintre marii creatori în roman, cel mai plăcut este Tolstoi. El nu are pretenţii artistice ca Balzac, nu este chinuit şi chinuitor ca Dostoevski, nu este obscur ca Proust. Apoi zugrăveşte tipuri de toate felurile, aşa dar şi tipuri încîntătoare (rare la Dostoevski), are scene pitoreşti, poezia naturii (adică creaţii de natură care ne impresionează poetic, căci el nu „face" poezie niciodată), inexistente la Dostoevski etc. Defectele de stil ale lui Tolstoi frapează mai ales în rusește. Cei care ştiu rusește spun că în traduceri stilul lui Tolstoi e „pieptănat"..

Creator suprem şi artist suprem este Shakespeare. Dar Shakespeare nu scrie romane, gen care solicită şi permite hibriditatea; ş'apoi el e Shakespeare, eterna excepţie. Să mai adăogăm că pe vremea lui nu exista psihologism şi sociologism, ca pe vremea lui Ibsen, formidabilul pastor protestant, de altfel un mare creator de tipuri, pe care îl admiri în totdeauna, dar care te încîntă foarte rar.

*

Ceiace sare mai întăiu în ochi, în operele de mare creaţie, este densitatea de *fapte* externe ori interne, adică densitatea de reprezentări ale lumii ce cade subt simţurile externe şi ale celei ce cade subt simţul intern.

Pe lîngă *Fraţii Karamazof*, *Războiu şi Pace*,

Cousine Bette, *A la recherche du temps perdu*— orice roman al altui scriitor este *rar*, procentul de *fapte*, la acelaş număr de vorbe, este inferior.— Desigur, un roman valorează prin o mulţime de calităţi—alegerea esenţialului, respectarea sau imitarea legilor naturale, ale vieţii, stil, etc.,—dar ceeace e comun la toţi creatorii mari şi-i pune deasupra tuturor scriitorilor, este această densitate de fapte externe ori interne. Gradul acestei densităţi e măsura cantităţii de viaţă transpusă în roman, adică creată. Cred că cea mai mare densitate de fapte e în Tolstoi, şi mai ales în *Război şi Pace*. La Proust, densitatea e obţinută prin multele nuanţe ale *aceluiaşi fapt*. Balzac are lacune mari, dar nu între fapte, ci între grupe de fapte, adică acolo şi atunci cînd părăseşte creaţia propriu zisă, şi se dedă la *consideraţii* filosofice, istorice, sociologice, arheologice, etc. La Dostoevski, — deficitul, în comparaţie cu Tolstoi, de fapte e compensat prin acea atmosferă de mister, şi de spaimă în faţa realităţii (chiar cînd aceasta e banală), şi astfel sufletul cetitorului e *angajat* cu aceiaşi intensitate în fiecare clipă.

Aceste *fapte* nu sînt la fel de importante. Se poate stabili între ele o erarhie psihologică, etică, socială şi estetică din punctul de vedere al productivităţii lor estetice. Din acest punct de vedere, amorul e superior lăcomiei, căci amorul e sentimentul cel mai complex, deci un material foarte productiv esteticeşte, adică foarte propriu unei opere literare. Eroismul este superior bana-

lităţii morale din aceiaşi cauză. O catedrală gotică este un element superior unei colibe; şi o sonată unei cançonete, pentrucă sonata şi catedrala se pretează la mai mult psihism estetic decît cançoneta şi coliba.

Tolstoi întrece pe Proust în erarhia psihică, morală şi socială a faptelor din opera sa. Proust îl întrece în erarhia estetică. Tolstoi n'a încorporat în opera sa fapte estetice, ca sonata lui Vinteuil, bisericile vechi dela ţară, pictura lui „Elstir", jocul dramatic al „Bermei", romanele lui „Bergotte", etc.

Faptele vin, în importanţă, după talent, şi departe de tot. Numai la talente egale, superioritatea faptelor poate acorda o plusvaloare operei. Altfel, *La Robe de laine* a lui Henry Bordeaux ar fi superioară lui *Madame Bovary*, şi tablourile lui X şi Y cu Chrişti, Madone, eroi—superioare pînzelor olandeze cu burghezi cheflii. Şi trebuè să mai adăugăm că stupiditatea, răutatea, imbecilitatea sînt muze mult mai inspiratoare decît însuşirile angelice, şi de aceia marea majoritate a creaţiilor mari sînt de caractere rele.—Ba am văzut că cele mai mari creaţii sînt de tipuri umane inferioare. Aceasta însă nu infirmă cele spuse mai sus. Nu caracterul rău face grandoarea creaţiei, ci genul creaţiei, cum am văzut. Şi apoi pe lîngă Tartuffi şi Harpagoni, există şi Prometei. Iar Don Quijote e un caracter superior: Critica nu mai oboseşte să ne-o dovedească. Şi însfîrşit Desdemona, Miranda... Iar Moise al lui Michel Angelo e superior cutării pînze cu mere

şi pere, pictată tot atît de bine caşi pînzele lui Michel Angelo.

La noi, Saşa Comăneşteanu, ca să citez numai un singur exemplu, e, — din cauza superiorităţii caracterului ei—o creaţie superioară Vetei.

* * *

O concepţie puternică, personală colorează realitatea întreagă creînd o lume sui-generis. Această lume poate fi mohorîtă, chinuitoare, de coşmar, ca a lui Dostoevski. Poate fi strălucitoare (cu toate că tragică) ca a lui Thomas Hardy.

Cînd scriitorul, pe lîngă această concepţie, are şi „stil", adică stil *frumos* şi deci cu atît mai personal (ceiace nu e întotdeauna cazul, cum am văzut), atunci lumea lui e încă şi mai sui-generis : Shakespeare.

Astfel de creatori—numai prin concepţie, ori şi prin concepţie şi stil—sînt „mari", sînt idolatrizaţi, fac parte dintre aceia, pe care oamenii vreau să-i vadă cu ochii, ca pe adevăraţi zei, adică creatori de lumi nouă. Şi toţi acei care au ceva din *această* însuşire, beneficiază de acest prestigiu.

Pentru ce d-nii Brătescu-Voineşti şi Sadoveanu sînt cu totul altfel de scriitori şi au făcut mai mare impresie asupra publicului decît d. Rebreanu? Pentruce d. Rebreanu, cu un cuvînt, nu este atît de fascinant ca d-nii Brătescu şi Sadoveanu? Pentrucă d. Rebreanu, înzestrat cu o remarcabilă forţă de observaţie şi creaţie, nu are nici concepţia generală asupra realităţii atît de *personală* ca ceilalţi doi şi nici stilul atît de *per-*

sonal ca dînşii. D. Rebreanu redă bine lumea reală, transfigurînd-o desigur, ca orice om, conform cu sufletul său, dar n'o transfigurează în deajuns de personal, nu crează *o altă* lume alăturea de cea reală; o pastişează prea mult pe aceasta, ca să-l simţim zeu, creator de lumi. Şi apoi lumea lui, aşa cît este transfigurată, e ternă, e cam otova, fără reliefuri, fără accidente surprinzătoare şi încîntătoare pentru ochi ori pentru suflet. E prea „realist", ca să întrebuinţăm un cuvînt care exprimă şi acest deficit şi, într'un sens, despăgubirea de acest deficit.

*

O înălţime de concepţie fără asămănare dă operei realistului Tolstoi un loc unic în creaţia literară. In prima perioadă (pănă la *Ana Karenin* inclusiv; dar perioada a doua se simte apărînd la sfîrşitul acestui roman), în această primă perioadă,—privind viaţa dela înălţimea stearpă dar superbă a concepţiei *nihiliste*,—opera lui este dictată parcă de un Demon, care consemnează impasibil actele oarbe ale destinului. In perioada a doua, cînd sufletul lui şi-a găsit în sfîrşit împăcarea în Evanghelie, opera lui, mai ales cea populară, sau care vrea el să fie populară, e dictată parcă de Isus Christos. Işi aduce aminte cetitorul de *Mihail*, nuvelă cu tendinţi de moralizare creştinească, dar care este o capodoperă de artă?

Nimene ca el n'a tratat, poate, dela aşa înălţime viaţa, şi atunci cînd o privea din Sirius, şi atunci cînd o privea din chilia de anahoret.

*

Şi, lăsînd la o parte „teoriile",—ce creator cu totul altfel decît toţi, e acest Rus genial! Cum ia el în piept viaţa, chiar din prima pagină din *Răsboiu şi Pace*, în capitolul acela unde asistăm, în toată puterea acestui cuvînt, la serata dela Anna Pavlovna, damă de onoare a împărătesei. O lume întreagă e acolo, din societatea înaltă a Petersburgului, atîţia bărbaţi, atîtea femei—atîta viaţă, atîta varietate. Şi atîta siguranţă în conducerea acestei lumi... Ai uitat că ai în mînă o carte, o operă de ficţiune, că-ţi vorbeşte un scriitor. Ai plecat de-acasă dela tine şi eşti aiurea. Şi pe urmă cartea te duce, dar fără să bagi de seamă că ea te duce, la o petrecere de ofiţeri, într'o societate de fete, la moşia unui general, la răsboiu la Austerlitz, la o rudă a familiei Rostov, la un revelion într'o noapte strălucitoare de ghiaţă, şi iarăşi în societatea de fete, şi iarăşi la familia Rostov. Şi *niciodată*, în viaţa reală, n'ai fost într'atîta lume, printre atîţia oameni, pe care să-i cunoşti atît de bine. Cele şapte zile cît stai cu cartea asta în mînă, rudele tale nu mai au destulă realitate, prietenii parcă sînt în trecut. Toţi sînt şterşi de lumea aceasta mai vie, în care trăeşti acum. Şi după ce ai isprăvit cartea şi începi să intri în lumea reală, simţi că ai venit de undeva, din o lume foarte populată şi foarte vie, că te-ai întors la ai tăi, cam depeizat între ei, ca după o lungă absenţă. Şi, iarăşi după ce ai isprăvit cartea aceasta, dacă iai în mînă alta, a oricărui scriitor, ţi se pare săracă, combinaţie,

simţi că ai deaface cu un scrib care *scrie*. Am cetit pentru prima oară pe Bojer, după ce isprăvisem nu ştiu pentru a cîtea oară *Războiu şi Pace*... A trebuit să reiau altădată, cu greu, din datorie, pe romancierul scandinav şi să văd că are talent. *Atunci* romanul lui Bojer mi se păruse o ţesătură de copilării lirice pretenţioase. Altădată am luat, după *Războiu şi Pace*, pe *Fort comme la mort* al lui Maupassant, care-mi plăcuse la două lecturi anterioare. Mi-a fost milă şi scîrbă de Maupassant cu pictorul lui şi cu doamna lui care nu vrea să îmbătrînească. Şi am luat o veche cunoştinţă plăcută, pe *Eugénie Grandet* — şi mi s'a părut atunci simplistă, compusă, voită, excesivă.

Romanul lui Tolstoi *merge* amplu, măreţ, purtînd cu el sute de fiinţi—ca o mică planetă—cu viaţa lor diversă, cu trecutul şi viitorul lor. Un prieten al meu defunct, la vîrsta admirabilă a admiraţiilor nesfîrşite, se sufoca, plîngea de admiraţie estetică la priveliştea acestei creaţii unice în toată literatura lumii.

Există oare dealungul vremurilor un poet mai mare decît acest Lev Nicolaevici?

Aspiraţia către cer a lui Dante, poezia tragică a vremelniciei lucrurilor omeneşti a lui Shakespeare, înfrăţirea, prin geniu, cu toată existenţa a lui Goethe, valorează oare mai mult decît această creaţie superbă, imensă, bogată şi calmă ca germinaţia grînelor în ogoare şi ca eternitatea, şi mai vie decît viaţa?

NUMELE PROPRII IN OPERA COMICĂ A LUI CARAGIALE

Gherea spune undeva că lui Caragiale îi era imposibil să conceapă o operă, până ce nu știa exact numele tuturor personagiilor. Aceasta o considera criticul, pe cît ne aducem aminte, ca o particularitate excepțională. Noi credem însă că nici un creator adevărat nu-și poate gîndi opera, dacă nu știe numele ființelor pe care le crează. Scriitorul care pune personagiului un nume oarecare, la întîmplare, sau, în cazul cel mai bun, un *X* ori un nume provizor, cu gîndul să găsească numele potrivit mai pe urmă, dă dovadă că nu vede personagiul, că nu e creator și că face o simplă „compoziție" literară. Se zice că Balzac, cînd avea de scris un roman, cutreera mai întâiu străzile Parisului cîteva zile, ca să se inspire dela firmele negustorilor.

Pentru un creator personagiile sale *există*. Același Balzac vorbea despre eroii lui ca de niște cunoștinți din viața reală. Iar cunoscuții noștri au pentru noi o sumă de însușiri, din care una esențială e numele.

Şi numele comune sînt asociate strîns cu noţiunea (de aceia limba maternă, asociată mai puternic de noţiuni decît una străină, este mai frumoasă, adică mai expresivă). Numele propriu e şi mai asociat cu purtătorul lui, fiindcă asociaţia nu se face cu o noţiune generală, ci cu o imagine, sau cu un complex de imagini de la o singură fiinţă concretă. Pe Eminescu nu ne putem închipui să-l cheme altfel decît Eminescu. Şi tot aşa pe amicul Vasiliu Gheorghe. Numele capătă caracterul persoanei care-l poartă. „Take Ionescu" este banal de tot, un Ionescu Tache, dar acest nume, din cauza omului care l-a purtat, a căpătat prin asociaţie un prestigiu deosebit. Iată de ce, dacă acuma l-am vedea purtat de un simplu Ionescu, *întîmplarea* ni s'ar părea comică.

Aşa dar, în viaţa reală, *din cauza deprinderii noastre*, numele *se sudează* cu imaginea fizică şi morală a purtătorului, devine o însuşire a lui, oricare ar fi acel nume.

In arta literară însă, adică în creaţia artistică, unde fiinţa creată (cum am văzut) nu poate creşte în concepţia artistului fără un nume—numele nu va fi oricare, ci unul care *să samene* deodată cu personagiul.

Unui scriitor niciodată ni i-ar fi venit în minte numele Take Ionescu pentru un mare ministru din romanul său. Şi, dacă scriitorul ar fi întrebuinţat acest nume, fără îndoială că cetitorul nu l-ar fi acceptat.

Aşa dar, în deosebire de viaţa reală, unde nu-

mele e oricare,—în literatură personagiul trebue să se nască odată cu numele care convine naturii sale fizice şi morale. Scriitorul trebue să-l ghicească prin intuiţie—fie ajutat şi de firmele negustorilor. Căci numele, chiar numai prin sonoritate, fără să mai vorbim de imixtiunea asociaţiilor de idei, nu sînt indiferente din punctul de vedere al calităţii lor. *Berheci* e urît, iar *Sulina* este frumos, prin sonoritate. (Aleg nume geografice, pentrucă numele de oameni ar putea să beneficieze ori să piardă prin asociaţiile de idei ale cetitorului cu anume persoane dintre cunoştiinţele sale).

Numele din opera comică a lui Caragiale ne dau impresia că fac partei din personagiile pe care le denumesc. Desigur, şi pentrucă ne-am *deprins* cu ele. Dar şi pentrucă numele samănă, prin ele însele, cu personagiile. Aceasta se dovedeşte prin faptul că *deodată*, la prima lectură sau reprezentare a unei comedii a lui Caragiale, simţim că personagiile nu puteau să aibă alt nume, în orice caz că au numele *lor*. Şi trebue de adăogat că mai ales în piesele de teatru e mai necesară această corespondenţă, căci o piesă de teatru e scurtă, şi nu e timp cînd să se facă acea sudare între nume şi persongiu,—ceiace e posibil într'un lung roman, care, la rigoare, poate „imita" viaţa şi în privinţa aceasta.

Revenim.

In viaţa reală, putea s'o cheme Veta pe tînăra cetitoare a *Dramelor Parisului*, şi Ziţa pe ne-

vasta matură a lui Jupîn Dumitrache. Dar în artă nu se putea, adică era o greşeală, pentrucă mai degrabă se potriveşte „Veta" cu o matroană şi „Ziţa" cu o femeiuşcă sprinţară. Şi tot aşa, în viaţa reală putea să-l cheme Iordache Brînzovenescu pe animatorul şi conducătorul studenţilor, iar pe avocatul din *O scrisoare pierdută*—Coriolan Drăgănescu. Dar în artă numele roman şi sonor ca o trompetă de alarmă de bîlciu, „Coriolan Drăgănescu", se potrivea mai bine pentru şeful svăpăiat al naţionalismului cu tinctură latinistă a vremii deatunci, decît pentru advocat.

Autorii comici obişnuesc să pună nume, care prin conţinutul lor noţional (cînd sînt formate din cuvinte comune, ca *Farfuride*), ori prin asociaţii cu medii comice (*Veta*, nume de mahala), ori prin sonoritate (*Caţavencu*), ori prin alceva,—să samene cu personagiul şi să-l caracterizeze.

Aceste nume cuprinzînd ele însele elementul comic şi evocîndu-l, prin aceasta arta e superioară naturii, căci în natură pe demagogul din *O scrisoare pierdută* putea să-l cheme, din întîmplare, chiar şi Bălcescu ori Petre Carp.

Arta e artificiu. Acumulează şi aranjează în vederea efectului. Artistul comic uzează încă şi mai regalian de dreptul (ba îşi îndeplineşte chiar datoria) de a exagera, de a şarja, chiar şi la denumirea personagiilor sale, adică pe tot registrul *creaţiei*. „Trahanache" e artificiu artistic şi şarjă.

Alecsandri, ca în toate stadiile copilăreşti ale literaturii, avea procedeul copilăros. El, pe escroc

îl numea Pungescu, pe demagog Răzvrătescu, pe poetul ridicol Odo-başa ori Acrostihescu.

Caragiale procedează artistic. El se mulţumeşte să suggereze. „Zaharia Trahanache", şi prin nume şi, mai ales, prin pronume şi în definitiv prin combinarea numelui cu a pronumelui, suggerează bătrîneţa şi chiar decrepitudinea şi tot ce are greoiu şi ticăit venerabilul preşedinte. Să nu se spună că acest nume face impresia aceasta fiindcă, posterior, s'a asociat în mintea noastră caracterul tipului cu numele său. Nu poate fi nici o îndoială, că dacă ai auzi pentru întăia oară acest nume, şi numai numele,—n'ai avea o impresie, fie şi pe departe, asemănătoare cu aceia pe care o ai cînd cunoşti personagiul. — „Farfuride" şi „Brînzovenescu", prin aluzia culinară a numelor lor, suggerează, cred, inferioritate, vulgaritate şi licheism. — „Nae Ipingescu", prin sonoritate chiar (ori e o impresie personală?) fără nici o asociaţie de idei cu croitoria inferioară (ipîngea) şi cu ciubotăria (pingea), suggerează extracţie inferioară, ocupaţie de rînd şi imbecilitate. — „Caţavencu", cu silabele lui stridente şi cu conturul ridicol, redă perfect pe demagogul *latrans*. — „Agamiţă Dandanache" rimează, cred, cu ramolismentul comic, prin diminutivul caraghios al strașnicului nume Agamemnon, pe care Trahanache îl pronunţă „Gagamiţă" şi care redă căderea în copilărie a acestui ramolit; prin conţinutul noţional al cuvîntului „*Dandanache*" şi prin sonoritatea acestui cuvînt; prin sufixul *ache*, comun şi numelui

lui Trahanache, şi prin suma tuturor acestora. Iar cuvîntul *dandana* se potriveşte cu rolul lui în piesă: schimbarea intempestivă a candidatului la deputăţie, dezesperarea Zoei din cauza scrisorii amoroase, etc., plus dandanaua mai veche cu „pac! la Războiul". Din punctul de vedere al ultimei intenţii, Caragiale procedează oarecum în genul Alecsandri. Dar cît de pe încunjur, adică de artistic! — „Crăcănel" evocă un om cu o conformaţie fizică şubredă, în deficit de virilitate, imbecil, adică aşa cum e acest personagiu fricos şi „tradus" de toate femeile. De altfel, aici nu poate încăpea nici o discuţie, căci „Crăcănel" este o poreclă (dar totaşa de indirectă ca şi *Dandanache*), aşa dar trebue să conţină caracterele comice ale tipului.—„Rică Venturiano" evocă dezinvoltură (prin nume şi prin pronume) juneţă, poate *aventură* (prin pronume) şi, prin sonoritatea numelui şi a pronumelui, 'caşi prin combinaţia lor, e comic. Numele „Veta", „Ziţa", „Miţa", „Didina" nu au nimic comic, noţional sau acustic, dar au comicul categoriei sociale,—aceste nume fiind *mai mult* nume de mahala * (mai mult,

*) Caşi Anica etc., din poeziile lui Conachi, comice, pentru noi, în poezie, pentrucă dela Conachi până azi aceste nume au degringolat, rămînind numai în ciasele de jos, iar pentru tîrgoveţi evocînd mai ales nume de slujnice. E unul din „defectele" şi „ridiculele" poeziei lui Conachi pentru noi, dar nu şi pentru contemporanii lui. — Un alt ridicul al poeziei lui, de care iarăşi nu e vinovat el, un ridicul din cauze analoage, e stilul lui, din care ceva a mai rămas în mahala — caşi numele lui feminine.

căci „Miţa" şi mai ales „Didina" se găsesc şi în alte clase.) Acum treizeci de ani era foarte răspîndit la mahala un cîntec: „Ah, cît de mult te-ador, De doru-ţi mor. Aşa se începea Scrisoarea sa... Didina cînd ceti, Peloc păli etc." E un nume, considerat ca mai poetic şi mai distins în suburbie, —şi 'n adevăr în *D'ale carnavalului*, Didina Mazu e *leoaica* piesei, în deosebire de biata Miţa Baston.

Acum, desigur, numele acestea cînd sînt purtate în viaţa reală de oameni distinşi, se înobilează ca în cazul „Take Ionescu", atît este de adevărat că între nume şi om se face o aderenţă. Dar în Caragiale, numele acestea se mai mahalagizează încă, din cauza marelui talent al scriitorului de a concentra în ele quintesenţă de mahalagism. Pe Lache, Mache şi Tache, el i-a făcut mai Lache şi mai Mache. Şi dela *O noapte furtunoasă* încoace, numele Veta e compromis cu totul. Caragiale, ca toţi marii creatori, a imprimat realităţii concepţia sa. A imprimat-o şi cu privire la nume.

Personagiile serioase au, *firește*, nume mai serioase. Ştefan Tipătescu (cu o uşoară nuanţă totuşi de comic, căci e plasat într'o comedie), Zoe. — „Zoe"! Ce bine e ales acest nume romînesc pentru o damă mare în politica din provincie! (în *comte-rendu-urile* de pe vremuri: M-me Zoe X.. Tot serioase (dar *alese* bine pentru comedia respectivă) sînt şi numele Jupîn Dumitrache, Chiriac şi Spiridon, adică negustorul, calfa şi ucenicul, oameni amestecaţi într'o afacere serioasă de negoţ (vezi această ultimă idee, desvoltată

din alt punct de vedere, în volumul *Scriitorii români și străini*:—*Pe marginea Nopții furtunoase*).

Din alt punct de vedere, și anume istoric, problema este și mai interesantă, numele și mai expresive.

Sufixul numelui Farfuride ne dă a înțelege că eroul e de origine grecească, și tot așa Agamiță Dandanache, prin numele lui grecesc și prin pronume. Și poate nu e lipsit de aceiași semnificație și numele Trahanache. Și cum totul în *O scrisoare pierdută* e semnificativ și simbolic, numele acestea și proporția aceasta de Greci din *O scrisoare pierdută* ar ilustra, temperînd-o, teoria lui Eminescu privitoare la extracția grecească a partidului vechiu liberal. Cînd Eminescu spune că liberalii sînt urmașii fanarioților, nu are dreptate. Dar că o bună parte din substratul liberalismului vechiu, adică din burghezie, a fost de această origine, e adevărat. Și probabil că proporția din *O scrisoare pierdută* se apropie de realitate.

Agamiță Dandanache e un liberal dela centru. Familia lui „dela patuzopt" e o familie liberală, o mică dinastie. Pe Farfuride, Caragiale l-a făcut grec numai prin sufix. Pe Dandanache îl face grec prin nume și prin pronume. Și vom vedea că încă și prin altceva. E mai puțin romanizat decît Farfuride.

In piesele sale, Alecsandri punea pe Greci să vorbească greco-romînește. Repugnîndu-i acest procedeu, Caragiale a găsit un altul. Acela de a

suggera numai (caşi în privinţa numelor. De altfel, Dandanachii, care sînt „dela patuzopt", trebuiau să se fi romanizat mult). Şi Caragiale îl face pe eroul său să vorbească peltic şi sîsîit: „neicusorule", puicusorule", „patuzopt".—„Agamiţă", „Dandanache", „neicusorule", „patuzopt", atîtea miloace pentru a suggera grecismul lui Dandanache — la care se adaogă şi cunoştina noastră despre fenomenul istoric, exagerat de Eminescu.

Tot de origine grecească sau dintr'un mediu grecesc, ori dintr'un mediu influenţat de grecism, trebue să fie, în intenţia sau în intuiţia lui Caragiale, şi conu Leonida, dacă are acest nume. Concepţia „eminesciană" se tot ilustrează.

In *Momente*, există trei schiţe în care nişte femei îşi vînd farmecele pentru parale, cu consimţimîntul mai mult sau mai puţin conştient al bărbaţilor lor. Pe aceşti bărbaţi îi cheamă Panaiotopolu, nenea Mandache şi Verigopolu. Cel puţin doi sînt Greci. Pentruce acest grecism al *susţinătorilor*?

Caragiale nu era şovinist şi antigrec. Care e cauza că atunci cînd a imaginat astfel de tipuri, i-au venit în minte nume greceşti? Nu ştiu. Poate că a fost o impresie datorită unei realităţi: poate că a avut ocazia să observe acest fel de familie-în-trei la oameni, din întîmplare, cu nume greceşti. Sau poate că, de seminţia aceasta era legată mai mult în conştiinţa sa turpitudinea fanariotă sau chiar meseria de proxenet—exercitată, în adevăr, mai ales de Greci în Muntenia şi de Evrei

în Moldova, adică de cele două burghezii mai vechi ale noastre, căci și *afacerea* aceasta cădea tot în lotul burgheziei. Dar, însfîrșit, fapt este că numele acestor tipuri sînt grecești.

In *O scrisoare pierdută*, pe cei doi institutori, agenții lui Caţavencu, îi cheamă Ionescu și Popescu (Primul Ionescu și primul Popescu ai lui Caragiale). Aceasta însamnă că ei sînt de extracție populară, feciorul popei și feciorul lui Ion. Fac parte dintre cei care se ridică din poporul de jos. (Până atunci „poporul" era burghezia). E un episod al „ridicării noroadelor", care începe mai pronunțat atunci.

Aceste nume, împreună cu Diaconescu, Protopopescu, Iconomescu (feciori de diaconi și preoți de diferite grade; mulțimea lor *constată* faptul real că, la începutul „ridicării noroadelor", mai ales preoții, mai înstăriți și deja diferențiați de norod, puteau furniza fii cu oare care învățătură de carte, ca să ocupe funcțiile create de formele nouă—deocamdată funcțiile mici), așa dar, aceste nume vor mișuna, *mai tîrziu*, în „Momente". Aproape nici nu-i va chema altfel, decît atunci cînd autorul îi va numi cu numele de botez, și atunci se vor numi Lache, Mache, Tache, Mitică, etc.

Dar cum aceste nume, pe lîngă evocarea extracției populare, sînt, prin frequența lor, aproape nume comune, Caragiale a mai intenționat să evoce și lipsa de individualitate a acestor personagigi, caracterul lor de gloată, o ceară amorfă, pe

care formele nouă şi urmările lor au lăsat aceiaşi pecetie — urîtă, după sentimentul lui Caragiale.

E natural ca pentru el toate aceste nume să aibă ceva comic. Comicul lor vine din cauză că ele îi evocă mahalaua. Dar sînt comice şi prin frequenţa lor, prin faptul că au ajuns ca nişte nume comune. Frequenţa, uniformitatea aceasta e „du mécanique plaqué sur du vivant".

Şi 'n adevăr, acei pe care el îi numeşte Popeşti şi Machi în „Momente" n'au individualitate. — Marele creator de oameni Caragiale, n'a creat în Machi şi Popeşti individualităţi, pentrucă, după el, n'au individualitate nici în viaţa reală. Formele nouă i-au redus la unitate, i-au făcut la fel ridicoli. Comicul fiecăruia e comicul întregii categorii. Unul sufere de „situaţia" ţării, altul sufere de „lacuna" din codul penal — aceasta e singura deosebire.

Marele creator Caragiale a reuşit să facă acest *tour de force* de creaţie, se poate zice negativă: să nu dea nimic individual acestor tipuri, ci numai pecetea categoriei lor.

In comedii, unde avea de creat caractere, n'a procedat aşa. Acolo personagiile, oricît de neînsemnate, au nume foarte individuale. Nu le cheamă Mache şi Popescu, afară de institutorii din *O scrisoare pierdută*, cu care începe Caragiale să zugrăvească anonimatul acestei categorii,—această „societate anonimă". Iar Ionescu şi Popescu din *O scrisoare pierdută*—ca toţi cei din „Momente" de mai tîrziu,—nu-s individualizaţi. Şi sînt singurele

personagii neindividualizate din toate comediile lui Caragiale. Aceasta se potrivește cu rolul acordat lor în comedie. Conform concepției lui Caragiale, acel rol impunea, chiar, aceste nume.

De altel, pe vremea cînd a scris comediile ori în timpul cînd și-a plasat acțiunea pieselor, abia începuse „ridicarea noroadelor". Abia începuse ascensiunea lui Mache și Popescu. Chiar dacă n'ar fi fost motivul principal—nevoia impusă de genul literar de a crea individualități—realismul, supunerea la obiect, trebuia să impue lui Carageale sgîrcenie de Popești.

Ce rol are la Caragiale numele în conceperea personagiului se poate vedea mai bine decît oriunde într'o schiță din „Momente", unde a luat ca erou un Mache, dar l-a pus într'o situație serioasă și tragică. E *Inspecțiune*, în care e vorba de sinuciderea unui casier.

Schița are ca personagii exact personagiile din celelalte „Momente".

Dar aici pe erou îl cheamă Anghelache, tot nume de om din clase inferioare, dar rar și mai serios și ne mai utilizat de Caragiale aiurea.— Iar celelalte personagii din *Inspecțiune*, (adică Lachii, Machii, Ioneștii și Popeștii din alte schițe) aici n'au nume. Caragiale le-a ascuns numele, căci dacă-i numea, trebuia să-i cheme ca în toate schițele, cu atît mai mult cu cît e vorba de o petrecere la o berărie între exact aceiași „amici" din restul *Momentelor*.

Dar acești funcționari *acum* nu mai vorbesc

fleacuri. Ei sînt îngrijorați de soarta lui Anghelache, pe care o presupune teribilă. Iată de ce Caragiale n'a putut să le spună pe nume. Numele acestea comicizate atît de mult de el, ar fi dăunat atmosferei grave a bucății. Dar nici n'a putut să le dea alte nume, adică altfel de nume, căci și-ar fi falșificat realitatea. (Cînd însă, în peregrinațiile lor nocturne ca să dea de urma lui Anghelache, întîlnesc pe un amic al lor care nu luase parte la afacerea asta gravă,—acesta are nume și-l cheamă firește : Mitică).

Și iarăși în deosebire de toate *Momentele*, acești Lachi și Machi acum nu vorbesc cu caragialisme.*

D. P. Zarifopol a imaginat cîndva pe Pulchérie Chiriac, fiica personagiului din *O noapte furtunoasă*. Se zicea acum douăzeci de ani că însuși Caragiale se gîndea, sau chiar lucra la „urmarea" comediilor sale,—evoluția tipurilor și a urmașilor lor. Dar pe cît știm, n'a rămas nimic dela Caragiale în direcția aceasta.

Totuși, o Pulchérie Chiriac, ba chiar mai multe, găsim în *Momentele* de mai tîrziu. De pildă Esméralde Piscupesco (=Episcopesco; bărbatul ei, burghez mare, e pe o treaptă mai înaltă a erarhiei, nu e numai Popescu) și alte doamne Popesco, *acum* devenite „societate bună", trăind în palate somptuoase, cu „*five o'clock tea*" etc. Așa dar, dacă n'a arătat evoluția tipurilor și familiilor din comedii,—dacă n'a creat pe Pulchérie Chiriac—

*) Mai propriu: nu mai discută lucrul public („formele nouă"), ori ceva în legătură cu el. Nici Chiriac nu vorbește stropșit în scenele de dragoste.

Caragiale totuşi a urmărit evoluţia *categoriei sociale* din comedii. Este drept că Pulchérie Chiriac e mai evoluată decît Esméralde Piscupesco. Pulchérie e dintr'o generaţie mai nouă decît Esméralde. Poate e fiica ei.

In Caragiale se vede gradaţia. Dela Miţa Baston la *Mari* Popescu şi dela Mari Popescu la Esméralde Piscupesco. De-atunci încoace, a trecut vreme — şi Esméralde a născut pe Pulchérie. E istoria întreagă a „ridicării noroadelor", a evoluţiei burgheziei noastre simbolizată şi prin nume, tot mai moderne şi mai occidentale.

Această problemă a numelui Caragiale n'o uită niciodată, atît de mult numele face parte din procesul său de creaţie. Intr'o schiţă, pe două mahalagioaice vechi le cheamă Ghioala şi Anica. Pe fiicele lor : Matilda şi Lucreţia. In altă schiţă, în care institutoarea dintr'un tîrguşor e Aglae Poppesco (aici occidentalizarea a lucrat teribil la pronume) şi secretarul primăriei Athanasiu Eleutherescu (Tanase Lefterie a fost înobilat prin etimologism),—pe consilierul comunal, aşa dar simplu cetăţean, mahalagiu de [illegible]la veche, îl cheamă, *încă*, Niţă Necşulescu (modernizat şi el din Neacşu).

In toate aceste schiţe e vorba de Muntenia.

In schiţele cu subiect din Moldova (plasarea subiectului în Moldova se cunoaşte după limba personagiilor), lucrul se schimbă cu totul. Aici personagiile se numesc : Gudurău, Perjoiu, Grigoraşcu, Buzdrugovici, Bostandaki, etc.—iar numele de botez sînt : Costăchel, Iordăchel, Athenais, Ed-

mond, Raoul etc.—Pronumele acestea sînt foarte individuale şi chiar cu o nuanţă de „originalitate", adică de bizarerie. Prin această originalitate, ele amintesc numele din Gogol. Şi'n adevăr, chiar şi personagiile samănă cu cele din Gogol, în sensul că au rămas mai în afară de curentul cel mare al vieţii şi au curiozităţi legate de o astfel de stare.

Formele nouă, burghezirea, ridicarea noroadelor etc., sînt fenomene *mai ales* muntenești. Şi de aceia Caragiale a urmărit fenomenul mai ales în Muntenia. Moldova a rămas în urmă. A rămas mai veche. Aceasta l'a frapat pe Caragiale şi aceasta o redă prin numele personagiilor. Aceste personagii sînt în parte boieri. Şi'n adevăr, în Moldova influenţa franceză s'a exercitat mai ales asupra boerilor (căci burghezia a fost puţină). Caragiale-le Moldovei, Alecsandri, a satirizat efectele influenţei franceze asupra boerilor şi mai ales a boerinaşilor. Această influenţă franceză a dat ca rezultat mai întăiu pe Coana Chiriţa, pe Gahiţa Rosmarinovici, pe Iorgu dela Sadagura—pictaţi de Alecsandri—şi apoi pe urmaşii lor, Edgar Bostandaki, Athenais Gregoraşcu, pictaţi de Caragiale. Aceşti boeri se numeau Bostandaki şi Grigoraşcu—şi nu Ionescu şi Popescu, căci nu erau fiii anonimi ai anonimului Ion ori ai unui popă. Dar influenţa franceză i-a schimbat, din Iorgu Grigoraşcu în Raoul Gregoraşcu şi din Chiriţa Grigoraşcu în Athenais Gregoraşcu.—Pe de altă parte, în numele Bostandaki (şi poate şi Buzdrugovici) se vede originea străină a unei părţi din boerimea moldovenească, origine care nu e totdeauna grecească.

In Edgar Bostandaki e simbolizată decăderea, decavarea boerimii moldovenești. Bostandakii au mișunat prin Iași până eri și au mai rămas încă resturi și azi. Regele Carol pensiona în secret pe unii Bostandaki.

Iar șarjarea acestor nume moldovenești este dreptul autorului comic, cum am văzut. Această șarjare este făcută cu mult simț al realităților. Aceste nume ne evoacă perfect caracterul de special, de învechit, de „original", de „survivance",— de tot ceiace a redat și Gogol în opera sa. Numai numele Grigorașcu are altă fizionomie: un Grigorașco e general și șef de partid. E mai amestecat în viața modernă.

Așa dar, toată deosebirea istorică din veacul trecut din Moldova și Muntenia e redată în numele inventate de Caragiale.

Această semnificativă acordare de nume nu se desmintc decît rar. Vreau să spun că foarte rar Caragiale dă nume care să nu indice natura personagiului dintr'un punct de vedere oarecare. Așa ar fi numele Pampon și Mazu (Didina, din „D'ale carnavalului") care probabil sînt alese pentru trebuințele intrigii, căci din cauză că niște personagii din piesă rostesc vorbele „mazu" (un termen de joc de cărți) și „pampon", intriga, cum se știe, se încurcă de tot. Dar la urma urmei și aceste nume plasează pe purtătorii lor în mediul lor special.

Să mai adăogăm că odată Caragiale a pus un nume cu intenții polemice: revizorul Lazăr Ionescu-Lion—la adresa lui G. Ionescu-Gion, pe care

l-a persiflat şi altfel. Dar cum acest procedeu al lui Gion de a-şi creia pseudonimul l-au imitat şi alţi Ioneşti—pe lîngă intenţia polemică, Caragiale a putut să aibă în vedere şi satirizarea unei apucături mai generale.

In opera lui Caragiale problema numelor proprii e mai importantă decît în opera altor scriitori, pentrucă opera lui e comică, şi într'o astfel de operă, numele e o *însuşire* mai esenţială a personagiului, decît în alte genuri literare.

Dar problema aceasta la Caragiale a fost mult mai complicată. Numele nu aveau să caracterizeze tipurile numai din punct de vedere al caracterului. Ele trebuiau să caracterizeze şi clasa socială, veche sau nouă, a personagiilor, originea lor etnică, provenienţa lor muntenească ori moldovenească, şi rolul lor social, pentrucă opera lui are ca obiect moravurile dintr'o vreme de tranziţie, adică de amestec de vechiu şi nou, indigen şi străin, etc.

Numele din opera lui Caragiale *analizează* toate aceste stări şi toate aceste deosebiri. Luminează, în felul lor, istoria şi sociologia României din a doua jumătate a veacului trecut. Şi sînt formule rezumative.

Dar categoria simbolizată de Caragiale prin Ioneşti şi Popeşti avea în ea ceva care, contribuind împrejurările istorice, a făcut-o să se cultive, să creeze o burghezie naţională, să pună puţin fond în formele nouă,—şi să înobileze numele Ioneştilor şi Popeştilor, punîndu-le alăturea cu ale Ghicilor şi Cantacuzinilor şi chiar înlocuindu-le. Take Io-

nescu, nu numai prin rolul său, dar şi prin numele său schimbat în renume este simbolul acestei categorii, al rolului ei, al ascensiunii ei,— cu toate luminile şi umbrele. Cînd vechiul partid conservator a fost silit de istoria ţării să-l adopte, era un semn că trecutul însuşi trebuia să facă concesii ca să-şi prelungească viaţa, ca să nu moară şi în „fond", cum murise în „forme".

Din tot ce precede, ar rezulta că opera lui Caragiale este de domeniul istoric, cel puţin în privinţa problemei tratată în acest articol cu ajutorul numelor. Dar adevărul este altul. Este drept că, din acest punct de vedere, opera comică a lui Caragiale se învechise puţin înainte de războiu. Aceasta, şi atîta, rezultă şi din cele spuse în acest articol. Dar dela războiu încoace, s'a produs un alt val, mai mare şi mai tumultuos, al „ridicării noroadelor", însoţit, firește, de o altă „cădere a neamurilor" (unele din aceste „neamuri", acum căzute, erau ele însele ridicate din „noroade"). Aşa dar, dela războiu încoace Caragiale a devenit din nou de actualitate.

Şi va trebui să treacă iarăşi multă vreme, pentru ca „noroadele" ridicate acuma să devină „neamuri" şi să se cureţe de „caragialism".

„Noroadele" care se ridică acuma sînt aproape întregul popor. E opera războiului şi a urmărilor lui sociale şi politice. Vechea cultură rurală, acea care a produs pe Creangă şi care era o cultură adevărată, atacată de formele nouă încă înainte de războiu, e pe cale de a dispărea. Dar dela acea

cultură veche şi până la cultura adevărată europeană, este spaţiul tuturor „caragialismelor". Saltul ţării întregi, peste spaţiul acesta, la cultura europeană (varianta romînească), indiferent de ce grad, dar europeană, este evoluţia viitoare a societăţii româneşti, dacă evoluţia va fi normală.

Atunci toate „noroadele", după ce-şi vor fi făcut stagiul în fatalul „caragialism" al fazelor de tranziţie, vor deveni „neamuri".

Până atunci Caragiale nu va fi niciodată inactual, sau cu totul inactual.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

IOAN AL. BRĂTESCU-VOINEŞTI.

Scrisoare adresată d-lui Brătescu-Voineşti, cu ocazia sărbătoririi sale cînd a împlinit şaizeci de ani, şi cetită în şedinţa festivă dela 26 Ianuarie 1928.

Iubite domnule Brătescu, cred că-ţi închipueşti de ce nu pot să fiu lîngă d-ta şi cît am dorit să fiu şi cît de mult îmi pare rău că nu pot fi.

Iubite şi vechiu prietin, cînd am luat condeiul în mînă, credeam că ştiu bine ce-am să-ţi scriu. Dar acum stau de-un ceas înaintea hîrtiei şi totul mi s'a învălmăşit în minte: primul schimb de scrisori dintre noi, fericirea simţită cînd ai primit să te îmbarci în acea expediţie către necunoscut care a fost întemeiarea „Vieţii Romîneşti", bucuriile repetate cînd poşta îmi aducea manuscrisul d-tale, rarele noastre întîlniri, imaginea fiinţelor delicate din opera d-tale, gîndul că generaţia noastră a ajuns la vremea, oricum melancolică, a jubileelor, diferitele formule care ar încerca să exprime înţelegerea mea admirativă pentru scrisul d-tale, şi alte şi alte multe gînduri şi simţiri.

Poate voiu reuşi să concentrez măcar o parte din toate acestea, dacă-ţi voiu spune, prozaic şi

banal, că din toată corespondența primită dealungul celor douăzeci de ani, de cînd apare „Viața Romînească", manuscrisele d-tale au făcut parte, toate, dintre puținele a căror lectură n'am putut-o amîna un moment. Dacă aveam pe cineva în vizită și nu-i puteam cere permisiunea să mă lase să cetesc, îmi luam aere plictisite și ostile ca să scap de el. Dacă factorul îmi dădea plicul pe drum, cînd mă duceam la școală, apucam pe uliți lăturalnice ca să am timp să cetesc bucata.

Te rog să nu iei aceste mărturisiri ca un semn de grandomanie din partea mea. Nu vreau să măsur meritele d-tale de artist cu interesul meu pentru opera d-tale. Vreau să-mi arăt admirația mea de cetitor, și atîta tot.

Desigur că, dintr'o veche deprindere de a mă întoarce asupra mea, ca să-mi explic stările sufletești, am căutat să analizez cauzele acestui interes, de o natură cu totul aparte, provocat de opera d-tale.

Și mi se pare că am aflat explicația, care să mă mulțumească măcar în parte. In fiecare bucată găseam un eveniment, o scenă din viață, redate cu putere, dar te găseam și pe d-ta. O aderență rară între operă și realitate pe de oparte, între operă și d-ta pe de alta, care mărea intensitatea de viață a creației. Această constatare am făcut-o într'un studiu asupra operei d-tale. Și am fost fericit cînd am găsit, acum cîțiva ani, într'un critic străin, pe care-l stimez, confirmarea opiniei mele asupra plusului de viață și de interes, pe

care-l dă operei de artă acest raport între realitate, operă şi scriitor.

Dar şi genul realităţilor zugrăvite de d-ta şi sufletul adăogat acestor realităţi erau prin ele însele de natură a provoca un interes excepţional. Intîmplările erau emoţionante, profund semnificative şi cu largi perspective asupra sufletului în genere şi a societăţii noastre în specie — iar sufletul era de o extremă sensibilitate şi delicateţă. De aici acea combinaţie rară de realism desăvîrşit şi de intens şi pătrunzător lirism — de adevăr şi de poezie.

Iar tuturor acestor calităţi, d-ta le-ai dat toată valoarea prin darul unic în literatura noastră de a rămînea în scris admirabilul povestitor prin viu graiu, realizînd astfel la ideal cerinţile genului epic—reuşind să dai la maximum iluzia realităţii.

Aprig în observaţie, duios în sentiment, d-ta ai fost expresia cea mai înaltă şi mai pură a generaţiei noastre, critică şi lirică în acelaşi timp.

D-ta ne-ai răzbunat, denunţînd grosieritatea mediului, în care cei delicaţi nu au ce căuta ; d-ta ne-ai înduioşat, evocînd cîteva figuri ideale, care nu se pot uita. Nu există, nu vor exista în literatura romînă fiinţi mai delicate, tratate mai delicat, şi în acelaşi timp mai fremătător, decît aceste figuri neuitate, a căror viaţă ne cîntă în suflet pentru totdeauna. Printre fiinţele noastre scumpe, pe care le-am pierdut, şi la care ne gîndim cu profundă emoţie, este şi Eliza lui Pană Trăsnea.

Iubite domnule Brătescu, iartă-mă că ţi-am

spus aşa deadreptul admiraţia mea. Ştii că în faţă nu ţi-am vorbit niciodată nimic de opera d-tale. Acum, dela distanţă, fără să dau ochii cu d-ta, am căpătat curaj. E singura compensaţie pentru regretul de a nu fi putut lua parte la sărbătorirea d-tale.

Iţi doresc sănătate şi viaţă lungă, — urare pe care ţi-o fac şi toate generaţiile de scriitori grupate în jurul „Vieţii Romîneşti".

* * *

Sper că cele spuse în scrisoarea de mai sus despre calităţile operei sînt şi impresiile cetitorului, nu numai ale mele.

Voiu mai adăoga acum un alt caracter al operei d-lui Brătescu-Voineşti, care face atît de interesantă lectura nuvelelor şi schiţelor sale—şi care rezultă din aceiaşi sensibilitate ascuţită a scriitorului. D. Brătescu-Voineşti nu are în opera sa viaţă şi tipuri indiferente. Personagiul e pictat cu simpatie, cu humor, uneori, rar de tot, cu antipatie, dar niciodată cu indiferenţă. Şi tot aşa, întîmplarea nu e niciodată neutră. E tristă, ori comică—în orice caz emoţionantă.

Toate acestea nu vor să constate decît, încă odată, şi subt alt unghiu, aceiaşi sensibilitate,— aceiaşi însufleţire a realităţii prin adaosul de suflet al autorului. Ar fi exagerat, desigur, dar nu prea departe de adevăr, dacă am spune că opera d-lui Brătescu-Voineşti te face ori să plîngi ori să rîzi. Aceasta este cauza pentru care opera acea-

sta pune mereu în mişcare tot sufletul cetitorului : afectivitatea lui prin emoţia ei, inteligenţa lui prin comicul ei, amîndouă deodată prin humorul ei.

Dar *genul* acesta înseamnă quintesenţiarea realităţii. Aceasta ne explică şi dimensiunile reduse ale operei. Iar cine cunoaşte mai deaproape pe d. Brătescu, ştie cît condenseză, cît quintesenţiază d-sa într'o bucată—după ce quintesenţiase deja realitatea obiectivă, care i-a servit ca model. Lăsînd din realitatea obiectivă ceiace nu e caracteristic—alegînd numai vîrfurile ondulaţiilor vieţii — d-sa întrebuinţează apoi acelaşi procedeu faţă cu realitatea aşa cum o transpusese deocamdată în bucata sa.

O operă rezultată din această dublă quintesenţiare nu poate fi voluminoasă.

Opera aceasta de sensibilitate, de caracteristic pur, de fineţă nu se poate concepe în douăzeci de volume. Fiecare gen, fiecare sensibilitate, fiecare reacţie la realitate are, în literatură caşi în toate artele, dimensiunile sale. Nu se poate concepe un Mérimée autor al unui număr de nuvele egal cu al lui Maupassant. Nu se poate concepe un Leopardi autor al unui număr de volume egal cu al lui Hugo, chiar dacă Leopardi ar fi trăit optzeci de ani. Nu se poate concepe o picătură de concentrare ca a lui Leonardo da Vinci, etalată pe atîtea pînze ca a lui Rubens, chiar dacă Leonardo, care a pictat patru ani zîmbetul Giocondei, s'ar fi consacrat numai picturii.

Redaţi operei d-lui Brătescu-Voineşti tot ceiace

d-sa a eliminat ca neesențial și necaracteristic, mai întâiu din realitatea care i-a servit de model și apoi din opera pusă în lucru, și veți obține o operă cu dimensiuni foarte întinse — ca acele extracte concentrate care, diluate în apa din care au fost extrase, redau lichidul primitiv.

...Aceasta nu înseamnă, iubite domnule Brătescu-Voinești, că opera d-tale trebue să aibă exact dimensiunea a trei volume de nuvele și schițe și trei volume de teorii filozofice și sociale (presărate cu pagini de creație artistică) și că te aplaud, pentrucă de-o bucată de vreme te-ai consacrat exclusiv vînătoarei și pescuitului de păstrăvi în munții Dornei și ai Maramureșului. Mai ales că nu știu prin ce minune acum, cînd ai ajuns la jubileu, ești mai viu și mai vibrant decît oricînd.

Cînd te-am văzut pentru ultima oară la d-ta acasă, vorbindu-mi cu atîta pasiune (și cu ce știință !) de undițele moderne, de păstrăvi, de lostrițe, de apele limpezi ale munților, eu, biet scrib, te-am invidiat. Dar—tot biet scrib—mă gîndeam cu melancolie : „l'am pierdut !" și mi-erau antipatici păstrăvii, mai ales că-i descriai răi și voraci (se vede bine : au mîncat pănă și pe un mare scriitor).

D-ta nu ai avut niciodată ambiție literară. Ai scris nuvele și schițe din pură plăcere, cum răsădea flori ori cum dregea ceasornice Pană Trăsnea. Admirabilă noblețâ a omului, ideală psihologie solilocă a creatorului de artă, — dăunătoare în anumite împrejurări scribului, care nu e rău să se ascundă în orice scriitor.

LA MOARTEA LUI THOMAS HARDY

Cu Thomas Hardy a dispărut cel mai mare romancier al timpurilor din urmă şi unul din rarii *romancieri* din această vreme.

Un critic francez făcea mai dăunăzi constatarea că romanul actual este mai mult un *eseu* decît o operă de ficţiune şi de creaţie. Criticul se gîndea în deosebi la romanul francez, dar constatarea lui e valabilă pentru o bună parte din romanul contemporan.

Este sigur însă că romanul a devenit într'o măsură eseu mai cu seamă în Franţa. Afară de povestirile inferioare şi populare, care păstrează tradiţia romanului de senzaţie, afară de admirabilii *Les Thibault* ai lui Roger Martin du Gard, afară de alte foarte puţine povestiri,—toată opera romanescă din Franţa zilelor noastre e literatură de idei, intelectualistă, tezistă, filozofică, chiar şi atunci cînd e îmbrăcată într'un stil artist şi strălucitor, ca romanul admirabilului Paul Morand, —stil, pe care nu-l avea romanul propriu zis de altădată. Se pare chiar că stilismul este în raport

invers cu cantitatea de ficţiune şi de creaţie—că stilul artist are menirea compensatorie de a înlocui substanţa vie a creaţiei.

Ideia şi stilul—iată punctul de plecare şi punctul terminal al celor mai mulţi romancieri francezi de astăzi, al celor mai reprezentativi. Aceasta este desigur şi în spiritul specific franţuzesc—raţionalist, logic, înamorat de idei. (După Gide, romanul veritabil nu trebue căutat în Franţa, ci în Anglia şi Rusia).

Romanul este povestire. Povestire bogată, cu intrigă, cu peripeţii, care provoacă în cetitor curiozitate, emoţie, indignare, iubire, ură—satisfacţie sau decepţie, ca în faţa vieţii reale.

Cuvîntul „roman" presupune toate acestea. „Ca un roman", „cutare a avut mai multe romane în viaţă", „aceasta numai în romane se petrece", „viaţa acestui om este un roman"—sînt expresii curente, care arată perfect ceiace este un roman. Tot aşa cum „un tînăr romantic", „o aventură romantică", „o noapte romantică" definesc romantismul.

Romanul propriu zis, ca să fie o operă de valoare,—adică să placă cetitorului cultivat, care cere unui roman întîmplări şi realităţi sufleteşti redate cu artă—presupune multe şi variate însuşiri de creator. Trebuind să povestească—să prezinte personagiile—să le facă să-şi exprime sentimentele—să le analizeze sufletul—să încadreze viaţa în mediul fizic şi social: romancierul va trebui să aibă talent epic, dramatic, liric şi

descriptiv, să fie psiholog şi sociolog. Sarcina romancierului este grea, căci el trebue să redee viaţa cu adevăr şi cu poezie, în feluritele ei forme.

Thomas Hardy a fost *acest* romancier. A fost romancierul prin excelenţă. Creator şi nu eseist.

Un înţeles, o semnificaţie—are fiecare roman al său. Şi încă o semnificaţie profundă. Dar nu pentrucă romancierul a urmărit un scop, pentrucă ar fi căutat să ilustreze o concepţie. Semnificaţia romanelor lui Thomas Hardy este semnificaţia gravă, pe care o are viaţa umană pentru cine o priveşte înfiorat de destinul ei tragic. „Concepţia" lui este această înfiorare tragică în faţa vieţii. De aceia semnificaţia fiecărui roman al său e aceiaşi, ceiace ar fi un defect, dacă semnificaţia romanelor lui ar fi o concepţie, o idee, o problemă,—defect pe care îl au romanele, dealtfel admirabile, ale lui Galsworthy, toate cam cu aceiaşi semnificaţie socială.

Semnificaţia romanelor lui Thomas Hardy este şi aceia a operei lui Shakespeare, cu care el are mai mult decît o asemănare. Ce altă semnificaţie e în *Othello*, în *Romeo şi Julieta*, în *Regele Lear* —şi poate chiar în complexul Hamlet—decît aceia că fericirea este lucru fragil, că viaţa este teribilă—că „poate nici nu este loc pe-o lume de mizerii pentr'un atît de sfînt noroc străbătător durerii"—mai ales pentru exemplarele de elită ale speciei?

S'a înţeles din cele de mai sus că lipsa de „idee" a lui Thomas Hardy nu înseamnă o atitudine pa-

sivă faţă cu realitatea, nu înseamnă copiarea realităţii. Thomas Hardy, ca orice artist adevărat, alege esenţialul şi caracteristicul. Dar această alegere—instinctivă—nefiind determinată de o concepţie, ci de sentimentul său asupra vieţii, întîmplările din romanele lui nu dovedesc nimic: ele înspăimîntă. Caşi la Shakespeare. *Othello* nu dovedeşte că e o nenorocire cînd o fată se mărită cu un bătrîn, şi invers, nici ticăloşia intriganţilor. *Othello* „dovedeşte" cruzimea destinului. Şi nici *Regele Lear* nu ilustrează viţiul ingratitudinii ori —prin Cordelia—virtutea iubirii filiale, ci cruzimea vieţii. Desigur însă, că Shakespeare a ales —sau poate mai exact: în capul lui s'au ales— acele fapte şi împrejurări, prin care destinul distruge ceiace vrea să clădească omul.

Aşa dar, ca să revenim la Thomas Hardy, viaţa e filtrată şi în romanele sale, nu transpusă *tale-quale*. Dar nu filtrată prin idei, ci printr'un temperament, care vivifică şi concentrează, ceiace e cu totul altceva. E curăţită aşadar de banal şi de insignifiant, ca în orice operă de artă. Dar banalul şi insignifiantul nu sînt corelative cu o idee, ori cu o concepţie, ci cu un sentiment, cu sentimentul tragic al existenţei. Ca şi în Shakespeare.

La Thomas Hardy, viaţa nu se loveşte de un baraj de idei şi concepţii, care s'o abstractizeze, s'o schematizeze, s'o ofilească şi s'o împuţineze. Viaţa intră liberă şi deadreptul în el—şi intră în valuri—căpătînd, prin izolare de banal, tot sensul ei tragic. De aici, mai întăiu poezia mare a operei

sale. Căci poezia mare este, şi nu este altceva, decît fiorul tragic în faţa vieţii, caşi—iarăşi—în dramele lui Shakespeare. De aici, în al doilea rînd, caracterul rar al operei sale : o luminoasă plasticitate (căci viaţa este un foc de artificii admirabil) şi un sentiment profund al fatalităţii tragice (căci viaţa este dureroasă,—cum a simţit-o rasa indo-europeană, dovadă cele două mari religii ale ei, cum au simţit-o toţi artiştii mari, cum o simte „toute âme bien née"). *Tess d'Urberville* are plasticitatea picturii italiene în redarea încîntătoarelor femei şi mai cu seamă a încîntătoarei Tess şi în redarea scenelor idilice,—şi plasticitatea picturii olandeze în redarea peisagiilor şi a scenelor rustice pline de humor. Dar toată această încîntare a vieţii, toată această bucurie de a trăi şi mai ales năzuinţă la bucuria vieţii, este distrusă de tragica fatalitate care, înainte de a isbucni zdrobind pe fermecătoarea şi trecătoarea apariţie care e Tess, vueşte surd încă demult, dealungul romanului. Şi voiu observa şi acum că această strălucire a existenţei şi, în acelaş timp, această fatalitate tragică, poate fi şi definiţia dramei shakespeariane.

Creaţia puternică şi liberă a vieţii, poezia tragică a existenţei umane, întîlnirea rară a unei luminoase plasticităţi cu o sumbră tristeţă, formează fizionomia deosebită a acestui romancier şi explică efectul sfîşietor al operei asupra cetitorului : ceiace a distrus destinul—şi nu se putea să nu fie distrus !—fusese atît de încîntător şi se petrecuse subt un soare atît de luminos !

ISUS CHRISTOS PE SCENĂ

In „Noua Revistă Bisericească", un preot se ridică împotriva reprezentării în teatru a lui Isus Christos şi împotriva feţelor bisericeşti, care admit această exhibiţie.

Preotul are dreptate. Şi motivele estetice şi cele morale pledează pentru el.

Considerînd pe Isus Christos numai ca pe un om mare — desigur cel mai mare om din toată istoria omenirii—dacă vom putea proba că omul mare, *ca atare*, nu poate fi personagiu de roman ori de piesă teatrală, vom fi dovedit cu atît mai mult că Isus Christos nu poate fi erou de dramă.

Criticul Thibaudet a arătat că omul mare nu poate fi personagiu de roman, pentrucă romancierul poate face concurenţă stării civile, dar nu şi naturii : Cu alte cuvinte, pentrucă omul obişnuit e un tip, pe cînd omul mare este un caz unic.

Sau, şi mai simplu : Un romancier ori un dramaturg extrage din propria-i substanţă tipurile operelor sale, se pune pe el în diferite împrejurări şi situaţii. Şi crează cu ceia ce are, cu ceiace

poate avea, cu ceiace poate inventa. Se poate transpune în tot felul de stări şi de sentimente, căci orice om are, măcar rudimentar, orice fel de sentiment, chiar şi pornirea la crimă.

Un lucru nu-l poate face nimene: să fie mai inteligent decît este, că creeze o inteligenţă superioară inteligenţii sale.

Poţi pune într'un roman sau o dramă ca erou pe Shakespeare ori pe Goethe, dar nu prin acele facultăţi prin care unul e Shakespeare şi celălalt Goethe, ci prin ceiace au ei comun cu noi, iubire, ură, invidie, etc. Nu vei reproduce genialitatea lor, adică nu-i vei pune să vorbească şi să se comporte ca genii, căci—dacă nu copiezi fraze din opera lor, ceiace nu mai e artă şi creaţie—nu vei putea să-i faci să fie geniali, fiindcă tu, creatorul, nu ai geniu şi nu ai de unde le conferi acest atribut.

Iar dacă ne gîndim că artistul trebue să fie întotdeauna superior tipului creat, căci altfel nu-l poate domina ca să-l creeze, atunci vom înţelege şi mai bine că geniul, *ca atare*, nu poate fi personagiu într'o operă de ficţiune. Şi cu atît mai mult vom înţelege imposibilitatea, dacă vom adăoga că creatorul de artă, care ar face din Goethe—*în ipostasul lui de geniu*—un personagiu de roman, ar trebui nu numai să aibă „geniu", ci un geniu de natura specială a aceluia al lui Goethe—geniul lui Goethe.

Iar Isus Christos nu poate fi prezentat ca nimic altceva decît ca Isus Christos, adică geniu inte-

lectual şi moral. Trebue să-l faci să vorbească aşa cum a vorbit el, tot aşa de sublim—dar nu copiind evangheliile. Căci atunci nu-i creaţie, nu-i teatru, e lecţie de religie prin gramofon, iar gramofonul e un actor, care contrafăce pe Isus Christos!

...Un actor care contrafăce pe Isus Christos!... Ideia aceasta este de ajuns ca să ne facă să înţelegem, că dacă chiar ar fi posibil de creat Isus Christos, încă ar fi o imposibilitate morală de a-l aduce pe scenă.

Cine crede cu adevărat în divinitatea lui Isus Christos, nu va putea suporta să vadă pe un domn X, purtînd numele de Isus Cristos, fardat, cu o barbă legată pe sub fălci, atent la sufleur, contrafăcînd cu glasul lui pe Fiul Domnului, printre actriţe, fluerat dacă joacă rău, aplaudat dacă „face" bine pe Isus Christos, şi atunci eşind la rampă şi mulţumind—şi apoi, după spectacol, ducîndu-se cu colegii la o fleică. Şi pe urmă critica, discutînd dacă d. X a interpretat bine pe Isus Christos. („In rolul principal, simpaticul X ne-a dat un Christos reuşit... etc.").

Cine nu crede în divinitatea lui Isus Christos, dar n'are sufletul tîmp, va simţi acelaşi lucru caşi credinciosul, pentrucă „Isus Christos", în care mii de ani au concentrat toate aspiraţiile vieţii dureroase a omenirii, este Dumnezeu, indiferent dacă *faptic* a existat sau nu—problemă arhisecundară, pentrucă lumea este creaţia noastră şi cu atît mai mult lumea morală.

Altădată, în vremurile cînd oamenii erau mai simpli, cînd religia era mai mult o afacere utilitaristă, un plasament de capital cu dobînda pe lumea cealaltă, cînd delicateţa sufletească şi idealismul nu existau în măsura de azi, s'a putut reprezenta Isus Christos, fără a jigni sentimentul cuiva. De altfel, acel „teatru" nu era... teatru, cu bilete plătite, cu garderobă, cu cabotini, cu spectacol monden, cu dame care lornetează mîncînd dragele, cu critici teatrali. Era reprezentarea unor întîmplări memorabile, scumpe spectatorilor.

Şi parcă nu ne vine a crede că înaltele feţe bisericeşti ar încuviinţa ca un actor X să se prefacă pe scenă că este Isus Christos.

Noi am văzut de multe ori pe Isus Christos pe scenă. Intr'o piesă, actorul-Isus, pe care-l cunoşteam de prin oraş, în scena crucificării era asudat şi, neputînd răbda să stea nemişcat—„Isus" murise — dădea discret dintr'un picior, chipurile bătut în cue. Intr'o scenă anterioară cu mult popor iudeu, era o vociferare pe scenă care ne-a adus aminte de simpaticii „vînzare civo" eşeni.

Isus Christos, chiar dacă l-am simţi om caşi noi, e un geniu prea mare ca să fie personagiu într'o operă de artă. Dar el este mai mult: este Dumnezeu, în realitate sau în idealitatea noastră.

Cele de mai sus le credem valabile, chiar dacă piesa ar fi de Shakespeare, şi actorul ar fi Garrik. Dar imaginaţi o piesă obişnuită şi un actor obişnuit, ori chiar — ceiace e mai probabil, căci piesele rele sînt regula, nu cele onorabile—o piesă vulgară şi un artist mediocru.

M. SADOVEANU
Ţara de dincolo de negură

Ţara de dincolo de negură e una din cărţile cele mai plăcute ale d-lui Sadoveanu. Dacă mi s'ar cere să aleg cinci volume din cele patruzeci ale d-sale, negreşit că *Ţara de dincolo de negură* ar face parte din ele. „Cartea aceasta, îmi spunea dăunăzi un prieten, e dintre acele pe care le ţii pe lîngă tine, le cetești cu delicii complicate, le închizi un moment ca să-ţi imaginezi mai bine ce-ai cetit, aprinzi ţigara cînd simţi că vine un pasagiu şi mai încîntător,—nu ca să-l saluţi cu focuri de artifiţii, ci pentrucă omul e nesăţios şi vrea fericiri complecte".

In acest volum d. Sadoveanu a pus tot ceiace are mai bun în bagajul său de fapte : natură, oameni ai naturii şi trecut. Şi toată perfecţia artei sale, ajunsă la maturitate.

Nu numai puşcaşii şi pescarii sînt oameni ai naturii, ci toate personagiile sale, în ipostasul lor de vînători, chiar cînd sînt recrutate dintre intelectuali. Şi tot aşa nu numai oamenii vechi evocaţi în cîteva bucăţi, şi nu numai oamenii primitivi

de subt munte şi din bălţile Dunării, sînt din trecut, ci toţi vînătorii săi. Mai întăiu prin patriarhalismul îndeletnicirii lor şi în al doilea rînd prin ceiace e ancestral în instinctul care-i duce prin munţi şi văi, şi prin bălţile misterioase. Şi însfîrşit trecutul este evocat chiar şi de felul relaţiilor dintre vînători, cu camaraderia lor simplă, cu poveştile şi „minciunile" vînătoreşti, — în adunările lor prin case mobilate ca pe vremea Dacilor—cu „cuconu Nicu", cu pădurari eşiţi de prin tainiţele codrilor şi cu acea egalitate dintre „cuconu' Nicu" şi pădurar, datorită meşteşugului vînătoresc care, suprimînd erarhia socială, întoarce pe om la natură şi la primitivitate.

Domeniul favorit al d-lui Sadoveanu e trecutul. Chiar şi din prezent, d-sa preferă trecutul, ceiace poartă semnele şi caracterele trecutului. In alţi termeni, d. Sadoveanu este un epic prin excelenţă. Aceasta se vede şi în „compoziţia" sa, căci d-sa pune foarte rar acţiunea la timpul prezent. D. Sadoveanu cultivă mai mult povestirea decît dramatizarea. (La aceasta contribue şi lirismul său).

Dar trecutul este atît de mult muza d-lui Sadoveanu, încît d-sa nu se mulţumeşte cu impresia normală de trecut a vînătoriei şi a împrejurărilor ei. Trecînd peste raportarea faptelor vînătoreşti actuale, d. Sadoveanu imaginează vremuri imemoriale şi misterioase. In „Vînători de lupi în veacuri vechi", d. Sadoveanu are viziunea unor vînători preistorici dintr'o rasă emigrată din Nord pe malurile Siretului. In „Vînt

dinspre Căliman", d. Sadoveanu își satisface nostalgia trecutului, punînd în scenă pe un țăran care spune că a văzut zimbri pe muntele Căliman. (Imaginație? Autosuggestie? Minciună pură? Impreciziunea aceasta e un merit al bucății). Iar acest vînător fantast, povestind despre gazda lui de pe Căliman, un aborigen romanizat în a doua generație, evoacă și un altfel de trecut impresionant. Cu impreciziunea, de care vorbeam mai sus și fără să-și ia nici o răspundere, d. Sadoveanu a putut să învie din morți oameni și ființi stînse de mult—să-și dea și să ne dea fiorul trecutului formidabil, adus, halucinant, în prezent. Iar acest fior al trecutului este, el însuși, numai un aspect al altui sentiment, al sentimentului dominant din opera sa, al sentimentului de mister. Cele mai frumoase descripții de natură—nu descripții: cuvîntul descripție e sărac pentru poezia d-lui Sadoveanu—cele mai frumoase evocări de natură ale sale sînt misterioase.

Sentimentul acesta al misterului îl face pe d. Sadoveanu un atît de pasionat peregrin prin bălțile Dunării și ale cîmpiei. Viața imensă și tainică din bălți, unde asiști parcă la originea vieții, și viața tot atît de imensă și de necunoscută a miriadelor de paseri migrătoare, care acopăr primăvara cerul întregului emisfer de nord în drumul lor spre mările singuratice, această viață pe lîngă care cea cunoscută nu este nimic, este evocată de d. Sadoveanu cu un sentiment adînc și înfiorat.

Şi în bucăţile acestui volum,—caşi în toată opera sa,—d. Sadoveanu a evocat aceiaşi viaţă a noastră, viaţă care nu se schimbă, ori se schimbă mai puţin, viaţa oamenilor legaţi de pămînt şi de obiceiuri, şi înfrăţiţi între ei prin pămînt şi prin obiceiuri. Şi ne-a evocat mai ales natura noastră, căci peisagiul d-lui Sadoveanu este naţional. Şi toată natura noastră, cîmpia, muntele, rîul, balta; iarna şi vara; ziua şi noaptea. E un cîntec dela început şi pănă la sfîrşit, un cîntec cînd triumfal cînd melancolic. Am însemnat pe marginea cărţii unele pasagii, cu gîndul să le transcriu pentru cetitor. Dar, la sfîrşit, făcînd calculul, am văzut că ar trebui să transcriu o bună parte din text—şi doar însemnasem cu sgîrcenie.

D. Sadoveanu este un pictor şi un poet al naturii. Şi amîndouă în acelaş timp. Dar ceiace e mai impresionant,—dacă se poate face disociaţia—e poetul.

D. Sadoveanu ne dă imagini picturale de natură, dar mai cu seamă îşi exprimă sensibilitatea, senzaţiile ce i le dă natura. Şi cu aceasta, ne trezeşte, ne lămureşte, ne exprimă la maximum şi sensibilitatea noastră în faţa naturii.

Din acest punct de vedere, s'ar putea zice că e un psiholog, un „analist" al sensaţiilor noastre —spre uzul nostru. Un descoperitor, şi pentru noi, al sensibilităţii noastre. Expresia sa strălucitoare ne dă sensaţia, chiar şi atunci cînd imaginea e picturală.

Eminescu ne-a dat imaginea naturii; ne-a dat

natură transfigurată „eminescian" ; ne-a dat natura ca o expresie a sufletului său ; ne-a dat, mai rar, efuziunea sentimentelor lui pentru natură.

Hogaş ne-a dat imaginea naturii şi explozia sentimentelor pentru natură.

D. Sadoveanu ne dă şi admirabile imagini de natură, şi natură sadovenizată, dar mai ales senzaţiile sale.

Ceiace e mai frumos în Hogaş face concurenţă picturii. Ceiace e mai frumos în d. Sadoveanu e mai intern decît să facă concurenţă numai picturii ; e pozie *pură*.

Imaginea lui Hogaş e dubletul personal şi fastuos al lumii din afară. Sensaţia d-lui Sadoveanu e contingenţa lumii externe cu lumea internă. E punctul, unde se întîlnesc şi se contopesc cele două lumi. E o stare obiectivă şi foarte subiectivă totodată—în comparaţie cu obiectivitatea imaginii şi cu subiectivitatea sentimentului,—pe cît se pot aplica aceşti termini absoluţi la lucruri atît de relative.

In această particularitate ni se pare că stă originalitatea d-lui Sadoveanu ca poet al naturii—şi lirismul său obiectiv, noţiune contradictorie, dar pe care nu o poţi ocoli, cînd vorbeşti de creaţia sa, noţiune pe care am ilustrat-o şi altădată, cînd nu era vorba de natură, ci de viaţa în genere.

Această contingenţă,—în sensaţie,—a naturii şi a sufletului este şi cauza acelui sentiment de comuniune cu natura din opera sa, care e calitatea cea mai eminentă a poeziei d-lui Sadoveanu.

Această sensibilitate este, în definitiv, starea psihologică cea mai vie, fiindcă e cea mai fizică. Ea participă încă cu mult din acea „iritabilitate", care este faptul primar în erarhia psihologică. Ea este antipodul cugetării reci reflexive. Este „viața" prin excelență. Dela ea în sus, urmează tot mai multă diversificare, complicare, ajustare utilitară —tot mai multă raționalizare — tot mai multă îmbătrînire a substanței psihice. Încă odată, senzația este „viață" prin escelență. (Frica de moarte este frica de lipsa de senzații). De aceia senzația este atît de prețioasă în poezie. (Poezia engleză își datorește superioritatea ei și acestui caracter). Poezia este, în primul rînd, ecoul unei sensibilități fragede într'un organism psihic superior: Sensibilitatea ia act de univers, vibrînd; sentimentul și inteligența răspund, organizează.

Am impresia că pe omul acesta de complexiune atît de puternică, natura l-a făcut anume în proporții excepționale ca să aibă în el un puternic și fin instrument de receptare, care să prindă cu delicatele lui antene sufletești tot ce cîntă în natură frumusețile creației.

Cum am mai spus și altădată: îmi permit să vorbesc despre Sadoveanu astfel, pentrucă simt bine că nu e vorba de d. Sadoveanu cel de pe stradă, ci de altcineva. (Ca preotul în ipostasul de deținător al *darului* — deosebit de ființa comună care trăește ca toți ceilalți oameni). Cred că același sentiment l-aș fi avut și față de Eminescu, dacă aș fi trăit pe vremea lui. Poeții au,

în adevăr, un dar. Nu e nimic mistic în concepţia mea. E simpla constatare că în ei, mai ales în ei, şi mai ales în marii poeţi romantici, omul de toate zilele e cu totul altul decît celălalt din ceasurile rare, dacă voiţi — întrebuinţînd terminul foarte figurat! — din ceasurile cînd e „posedat"... Ceiace nu era, nu putea fi cazul lui Caragiale, care n'a fost poet în înţelesul acesta. Caragiale la cafenea... era un om extrem de inteligent, un observator de o luciditate crudă, un infailibil *metteur en scène* cînd trebuia, şi avea elocuţia, proprie caşi imitativă, exactă, definitivă. De aceia nenea Iancu şi I. L. Caragiale erau una şi aceiaşi fiinţă.

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITARĂ

OTILIA CAZIMIR

Fluturi de noapte

Poezia eminamente lirică a d-rei Otilia Cazimir nu este totuşi o poezie de efuziuni sentimentale. „Metodul" acestei poete — firesc, desigur, dictat de natura sa sufletească — este ceiace s'a numit realism psihologic : Sentimentul liric din versurile sale rezultă din analiza sensibilităţii ori, mai adesea, din fapte, care redau sentimentul.

Bucata primă din volum, „Ploae de Primăvară", poezie erotică, are ca subiect sfada şi împăcarea, —subiect pe care de obiceiu versificatorii îl tratează cu efuziuni, lamentaţii şi strigăte finale de triumf. In poezia d-rei Otilia Cazimir, nici o lamentaţie, nici un strigăt de triumf. Şi nici o „expunere" de sentimente. E o mică schiţă, o mică „nuvelă" :

O vorbă rea îşi toarnă 'n noi veninul greu
Şi nu mai ştiu : ai spus'o tu, am spus'o eu...
Ne-am aşezat pe-aceiaşi bancă,
Tu într'un capăt, eu în celălalt.

Tu scrii c'o creangă pe asfalt;
Eu stau, cu păru'n ochi ca o ţigancă,
Şi strîng din dinţi şi din pleoape strîng —
De frică să nu plîng...

Mă uit în altă parte...
De lîngă noi şi pînă 'n cîmp, departe,
Ogrăzi pustii, cu iarbă crudă.
Pe stradă nu e nimeni, şi e cald...
Mi s'a făcut pe rochie un fald;
Il netezesc, cu ciudă...
Am scos oglinda mică să mă uit: m'arată
Destul de supărată?

Ce lung o să ne fie drumul înapoi
Prin colb şi soare...
Şi mîna mea dece nu poate oare
Să umple golul duşman dintre noi
Cu gestul bun şi simplu de 'mpăcare?

De-asupra unui zid
A pîlpîit un flutur cu aripi de fum...
Şi tu — ce faci şi ce gîndeşti acum?...
Trimit spre tine — cercetaş timid —
Privirea iute pe subt pălărie.

Pe-asfaltul neted, cu crenguţa vie
Tu scrii, mereu.
M'aplec să văd ce scrii anume:
In colbul străzii 'nsemni acelaş nume —
Al meu...

Şi nu ştiu bine care dintre noi
Şi-a stîns întâiu în ochi tăişul rău, —
Dar mîna mea s'a sprijinit de braţul tău
Şi ne-am zîmbit, deodată amîndoi.

Supremaţia faptului asupra efuziunilor lirice este unul din semnele vremii de azi. Poezia d-rei Otilia Cazimir este modernă prin acest realism psihologic, căci supunerea aceasta a sensibilităţii, prin încluderea ei în fapte, psihologismul acesta obiectivat, este unul din metodele acelei „comprimări a romantismului" numită neoclasicism.

Dar dacă d-ra Otilia Cazimir exprimă adesea lirismul cu ajutorul faptelor, în schimb, în poezia descriptivă, acestea din urmă sînt puse pe un portativ sufletesc. Descripţia e în funcţie de fapte interne, este *cu ocazia* unor fapte interne (dar nu expresia sufletului, nu un „état d'âme", căci d-ra Otilia Cazimir nu este nici romantică, nici simbolistă). Pentru a lămuri mai bine ceiace voim să spunem, ar trebui să retipărim aici poezii întregi. Citâm însă numai fragmente din *Pîrâul*.

„De cîte ori n'am aruncat cu bulgări
In apa lui curată de topaz!
Se 'nvineţea atunci şi, din vultoare,
Mă biciuia sburdalnic în obraz
Cu stropi mărunţi şi aurii de soare....
Şi 'n ochii-mi de copil al nimărui,
Ca 'n unda lui se răsfrîngea seninul —
Iar sufletul mi-era ca unda lui.

In sara asta-i mut şi potolit,
Căci vremea ce s'a dus domol pe valuri,
Pe amîndoi ne-a 'mbătrînit...
Cuminte, doarme între roase maluri
Şi 'n liniştea pădurii îl ascult,
Cîntînd în mine cum cînta demult
Pe vremea cînd ştiam şi eu să cînt...

Cîteodată însă, faptul intern se disociază de cel extern—şi invers. Cu alte cuvinte, elementul liric sau cel descriptiv se exprimă izolat şi pur. Citǎm o poezie pur descriptivă, *Inserare* :

Un deal cosit... Şi pe şoseaua prinsă
De coasta lui, un car dispare 'n fund.
Şi sună drumul ca o dobă 'ntinsă
Pe care-ai arunca, cu pumnii, prund.
Prin nori, apusu 'mpiăştie discret
Un vag reflex rătăcitor... Şi 'ncet,
Pe ochii vineţi şi 'mpietriţi ai zării
Se lasă moi pleoapele 'nserării.

E scurt, e alegerea esenţialului. Autorul nu se supune la obiect decît parţial, adică selectiv, activ, potrivit cu concepţia sa personală — totuşi fără a face din natură un „état d'âme". De aici rezultă un tablou strict pictural, — evocator al totului pentru cetitor, dar foarte personal, — căci transfigurarea realităţii e senzorială, nu afectivă şi antropomorfică.

Dar poezii pur descriptive în volumul acesta sînt numai cîteva. Nu descriptivismul pur o ca-

racterizează pe d-ra Otilia Cazimir. Elementul descriptiv, cum am văzut, are de obiceiu o altă funcţiune în poezia d-sale.

Lirismul pur e mai puţin excepţional, îl găsim în două-trei poezii, scurte, ca acestea:

E mult de-atunci,—îţi mai aduci aminte?
Era o sară limpede, la munte...
Tăceam, alături: mîna ta, cuminte,
Imi mîngîia şuviţele pe frunte.

Acum stăm iar alături—şi e sară.
Dar mîna-ţi uită parcă să m'alinte.
O, nu 'ntreba ce gînduri mă 'nfioară:
Eu n'am uitat, tu nu-ţi aduci aminte...

— şi mai cu seamă în „Strofe risipite":

Ce demon oare mi te-a scos în drum?
De-ar vrea viaţa azi să mă deslege
Şi raiul ei să mi-l deschidă-acum, —
Tot iadul nostru dulce l-aşi alege...

*

Eşti rău,—dar cînd aud c'o spune altul,
Plec ochii 'n jos şi de mînie tac.
Nu! Numai eu în toată lumea asta
Am dreptul să te cert — şi să te 'mpac.

Aşadar, cînd stările interne sau externe sînt disociate, poezia d-rei Otilia Cazimir are o scurtime neobişnuită. Ea reduce expresia acelor stări la realitatea lor adevărată. Acum poetul nu mai concepe complex, pe tot registrul sufletului.

Scurtimea e rezultatul acestei disocieri. Ea rezultă din selectarea culminantului emotiv—după cum în descripţia pură ea rezulta din notarea esenţialului selectat din aparenţele lumii externe.

Dar nici cînd e singur, lirismul din poezia d-rei Otilia Cazimir nu e o simplă şi pură efuziune de sentiment, ci este inclus în fapte. Faptul e imaginea de comparaţie, care nu lipseşte aproape în nici una din „Strofe risipite" :

Ai ochii negri, minciunoşi şi răi...
Fîntînile cu ape moarte-ascund
Pupile negre licărind în fund,
Ce mă atrag spre-adînc — ca ochii tăi.

*

Cînd vreau să fug, mă ţii în loc cu un cuvînt.
Aşa se sbat copacii în furtună :
Ca pentru fugă crengile-şi adună,
Dar rădăcina-i leagă de pămînt...

*

Imi risipesc şi azi ca alte ori
Comoara mea de zîmbete şi flori.
Culege-le : la capătul grădinii
Mi-or rămînea suspinile şi spinii.

*

Mă urmăreşti ca pasărea de pradă,
Mă iscodeşti cu ochii reci şi răi —
Şi uiţi că, dacă-s urme pe zăpadă,
Noroiul e lăsat de paşii tăi...

Cetitorul a observat, poate, că imaginea din fiecare strofă nu este terminul al doilea al unei noţiuni, ci, dacă se poate spune, terminul al doilea al însuşi sentimentului din ea.

Aceste „strofe" au ceva epigramatic, prin scurtimea lor, prin puterea imaginii,—prin cruzimea ei, prin culoarea ei izbitoare. De aceia—şi cu gîndul la vechea definiţie a genului—putem spune că aceste „strofe risipite" sînt nişte epigrame elegiace, amare, tragice. Imposibil ca aceste epigrame să nu ţi amintească de Heine. Şi totuşi în genul lor, ele nu au comun cu *Cartea cântecelor* decît ascuţimea de sentiment, neprevăzutul expresiei incisive şi scurtimea—mult mai accentuată. (La Heine, ironia tăioasă, epigrama, vine la urmă —ca să persifleze sentimentul : această concepţie nu îngădue *lied*-urilor lui să fie numai de cîte o strofă,—pe cînd la d-ra Otilia Cazimir ironia e înlocuită cu amărăciunea dureroasă din însuşi conţinutul sentimentului).

Aceste „Strofe risipite" ne fac impresia că pot sta pe primul plan al poeziei noastre lirice. Imaginea din ele temperează efuziunea şi, în acelaşi timp, le măreşte intensitatea poeziei. Ni se dă, cu alte cuvinte, într'un spaţiu minim, un maximum de conţinut. Iar faptul că ele amintesc pe Heine, fără să fie de loc „Heine", e un merit nu mic al d-rei Otilia Cazimir.

* * *

Dacă cele spuse pănă aici sînt adevărate, urmează că talentul d-rei Otilia Cazimir, prin carac-

terele analizate, transformă totul în artă. D-ra Otilia Cazimir are talentul de a suprapune arta exact poeziei, de a nu lăsa nici o „defecţiune" pe unde sensibilitatea să se difuzeze, slăbind efectul —ca o construcţie mecanică defectuoasă care ar avea „pierdere de energie". Senzaţiile, sentimentele, ideile, sînt material pentru artă şi nu spovedanie sau motiv de sociabilitate cu cetitorul. De aceia, prima impresie frapantă a acestei poezii este expresia ei. (Cetitorul favorabil acestui fel de poezie şi care împărtăşeşte această impresie, are astfel proba sigură că poezia d-rei Otilia Cazimir este artă pură).

Comprimarea sentimentului prin artă este, am putea spune, firească la o femeie—dacă literatura atîtor femei nu ne-ar dezminţi. Şi totuşi... Este drept că femeia, prin natura ei mai afectivă, ar trebui să fie condamnată numai la efuziuni de sentiment (în voia cărora se lasă în adevăr unele scriitoare); dar nu-i mai puţin adevărat că în femee există şi o seculară rezervă înăscută—ca o adaptare la viaţa erotică—rezervă care se generalizează în toată viaţa ei sentimentală. Şi nu puţine femei se supun mai de grabă acestuia din urmă decît celuilalt imperativ al naturii lor. In cazul acesta, poezia feminină se poate defini ca un romantism comprimat.

Dar „romantismul" cu cît e mai comprimat în versurile d-rei Otilia Cazimir, e cu atît mai eficient. Sbaterea sufletului se simte *dincolo* de forma clasică, subt aparenţa ei de cristal — şi acesta e farmecul adevărat al acestei poezii.

Dintr'o povestire de vînătoare a lui Maupassant, mi-a rămas în minte multă vreme o imagine bizară : o colibă de ghiață în care se vedea arzînd focul. Privită de departe, coliba de ghiață părea un imens diamant cu miez de foc. O imagine asemănătoare îmi evocă poezia d-rei Otilia Cazimir. Poeta însăși spune într'un loc—desigur cu alte intenții și numai despre un anume episod al sensibilității sale :

...iubirea încă mai palpită
In suflet, ca 'ntr'un limpede gheţar.

Fulgi mari, ca înghețate flori de măr—petale reci de crizanteme—flori străine, albe și cochete—ghirlănzi subțiri de promoroacă... N'am putea exprima mai bine decența, noblețea delicată a acestei stăpîniri asupra sensibilității, puritatea și discreția poeziei d-rei Otilia Cazimir decît prin aceste cîteva imagini culese dintr'un pastel de iarnă al său.

Orice categorie umană, cînd e reprezentată printr'un poet adevărat, aduce în literatură sensibilitatea ei specială, îmbogățește așa dar literatura cu o sensibilitate nouă. Din punctul de vedere istoric-literar, d-ra Otilia Cazimir are meritul ca nimene înainte de d-sa, de a fi adus în poezia romînă sensibilitatea specific feminină. Și cu aceasta a adus și tot ce are mai prețios această sensibilitate : finețea și delicatețea de senzație, de sentiment și de expresie. Feminitatea acestei poezii, cu alte cuvinte originalitatea ei — autonomia ei față cu poezia dominantă, care e masculină — se vădește

în toată creaţia d-rei Otilia Cazimir şi-i condiţionează stilul.

In preferinţa d-sale, bunăoară, pentru peisagii imaculate de iarnă („Ninsoarea" formează chiar subiectul unei frumoase poezii, iar în „Ianuarie" subiectul e însăşi iarna, pe lîngă relativ numeroasele strofe sau versuri în care zăpada e evocată suggestiv)—nu se simte oare, într'o formă spiritualizată, pasiunea înăscută a femeii, gustul ei în viaţa practică de toate zilele pentru ceiace e alb şi imaculat, oroarea instinctivă a femeii — ca şi a pisicii — de tot ce este materialmente impur?

Fulgi mari, ca îngheţate flori de măr,
Imi cad pe mîni şi mi se prind în păr,
Le simt pe frunte sărutarea rece...

De aici vine poate şi pentru cetitor impresia specială, impresia de flori de ghiaţă pe care i-o lasă unele strofe :

...Şi dintr'odată, peste cîmpul nins,
De subt aripa de argint a unui nor,
Craiu-Nou, subţire, s'a desprins
Atît de mic şi de uşor
C'am aşteptat pân' a apus, să cadă
Şi să-l culeg, fragil şi rece, din zăpadă...

Nu numai stiofa, dar şi realitatea pe care o evocă este de o puritate ideală.

Dar feminitatea acestor poezii apare şi mai bine acolo unde elementul psihologic este mai accentuat :

Din darurile toamnei pîrguite,
Ți-am adunat într'un paner, iubite,
Un maldăr cald de fructe 'n care vara
Și-a îngropat mireazma ei postumă.

Un pumn de prune vinete, cu brumă
Ca ceața viorie care, sara,
Coboară peste dealuri și podgorii,
Pufoase piersici, rumene ca zorii
Ce-au strîns a dimineților lumină;
Și verzi gutui, cu scamă de rugină...

Pînă aici e, cum spune și titlul, o mică pictură de „Natură moartă". Dar, după ce tabloul este complectat și cu descripția altor fructe, tot atît de feminin evocate prin delicatețea și precizia culorii, urmează un sfîrșit cu totul neprevăzut:

Și toate te așteaptă în zădar
Să sfîșii, crud și lacom, carnea lor
Cu dinții tăi mărunți de carnivor...

Nu vi se pare că în această încheere neprevăzută (care unui bărbat nu i-ar fi putut veni în minte) este parcă un ultim ecou, spiritualizat, al îndeletnicirilor milenare ale femeii, — că aceste versuri sînt, în mod natural, fără intenția autoarei, o expresie poetizată, *estetizată* a rolului femeii în eterna ei pregătire și așteptare să slujească domnului și stăpînului ei? Această poezie este pură feminitate. Ea cîștigă în frumuseță tocmai prin acest element. Scrisă de un bărbat pentru o

femee, ea ar fi fost barocă, ca orice inversiune de roluri. Știu că „Natură moartă" poate avea și o altă semnificație, că poate fi un simbol. In cazul acesta, observația noastră e și mai valabilă.

Situația subordonată a femeii din toate timpurile, necesitatea de a îngriji și de a înțelege ființele mici, cînd acestea nu știu încă să vorbească, precum și propria ei slăbiciune de ființă dezarmată care are veșnic nevoe de protecție, au determinat și au dezvoltat în femee aptitudinea nu numai de a înțelege intuitiv mai bine decît bărbatul orice suferință, dar și de a compătimi anticipat cu orice ființă dezarmată. Această tendință, mai cu seamă într'un suflet feminin de elită, se rezolvă într'o simpatie autentică, naturală, care se răsfrînge asupra întregii naturi vii cu o amploare și cu o intensitate absolut necunoscute bărbaților.

Așa se explică locul important pe care-l ocupă în literatura unor femei copiii, mai ales cei nenorociți, și animalele—mai ales cele mici și dezarmate, pe care bărbații nu prea le bagă în seamă. Aceiași înclinare, la d-ra Otilia Cazimir merge uneori și mai departe — pînă la unele preferințe, la *alegerea* unor subiecte care par la prima vedere cam stranii : *Melcul, Cîrtița, Liliacul...* Dar atenția serioasă pe care poeta o dă acestor viețăți mărunte, simpatia—și uneori humorul — cu care ne vorbește despre ele, explică și justifică alegerea. Și nu-i o simplă întîmplare că o femee se gîndește tocmai la aceste existențe umile și cam disgrațioase, la acești „desmoșteniți ai na-

turii", rămaşi oarecum pe alături de atenţia noastră şi de aleea cea mare prin care defilează Viaţa, — pe cînd un bărbat, un Leconte de Lisle de exemplu, cînd vrea să zugrăvească natura vie, îşi *alege* un produs de-al ei puternic, frumos şi impozant : Tigrul, Leopardul, Condorul... Iar această preferinţă a d-rei Otilia Cazimir ni se pare şi mai naturală, după cum am spus, cînd vedem cît de intim ştie d-sa să se substitue cu închipuirea, să-şi apropie pe cît omeneşte e cu putinţă viaţa mică şi obscură a fiinţelor pe care ni le evocă, cu epizodurile şi necazurile ei. Această facultate neobişnuită împreună cu sentimentul care o condiţionează dau poeziilor amintite mai sus un ton cu totul aparte şi un timbru poetic inedit. (Acelaşi *ton* original îl regăsim şi în poezia *Pîrâul*, ca un efect, poate mai depărtat şi mai subtil, al aceleaşi facultăţi de transpunere).

Vedem aşa dar cum o latură a feminităţii—atunci cînd avem aface cu un poet al ei veritabil,—îşi găseşte în opera de artă literară o expresie proprie originală, şi cum ea transpare pînă şi în alegerea temelor poetice.

* * *

Dar am putea duce ancheta noastră şi mai departe.

E poate şi mai interesant să analizăm cum vede d-ra Otilia Cazimir realitatea prin prizma sensibilităţii sale specific feminine. Cu alte cuvinte, să vedem care şi cum sînt acele *fapte* prin care d-sa

își exprimă sensibilitatea. Vom constata că această sensibilitate selectează feminin și aspectele naturii și le exprimă tot feminin :

O frunză udă mi-a căzut pe mînă,
E grea și rece și miroase a pămînt...

Un fluture cu aripi moi și grele,
Din umbra nopții vinete desprins,
S'a rătăcit din zbor între perdele...
In pînza rară, adormit, înfige
Picioarele subțiri de sîrmă—mici cîrlige—
Și stă așa :
Un ghem înaripat de scai,
Cu trupul cafeniu de catifea,
Cu aripile desfăcute 'n evantai...

Și am ales exemple numai dintr'o singură bucată, luată la întîmplare, dar am putea culege aproape din fiecare. Iată de pildă, dintr'o poezie care nu e în acest volum, o imagine caracteristică îndeosebi :

A venit un înger bun —
Lerui-Doamne
Moș Crăciun !
Cu năsuc rotund și mic
Cît un degetar de ghindă,
Cu-aripioare de mătasă
Și zulufi de borangic...

Aceste imagini, aceste senzații sînt specific feminine, ca și expresia lor, și evocă toată femini-

tatea. Pe lîngă valoarea lor pur estetică, ele au şi una psihologică : prin feminitatea lor, ele sînt preţioase pentru cetitor mai mult, poate, decît pentru cetitoare.

* * *

Bine înţeles, nu ne-am propus anume să explicăm toate însuşirile poeziei d-rei Otilia Cazimir numai prin caracterul lor feminin. Dar este sigur că nimic din arta, din ceiace exprimă sufletul unei femei, nu poate să nu fie feminin.

Dacă în exemplele citate pănă aci feminitatea apare mai ales prin caracterele ei vădite, să zicem primare, ea va apărea ca un caracter secundar şi în structura însăşi a stilului, în natura mijloacelor de expresie ca şi în delicateţa realizării literare pur tehnice a imaginilor pe care vrea să le exprime.

Calitatea mare stilistică a d-rei Otilia Cazimir este puterea ei de a reda faptele, puterea ei de expresie — ceiace e însă-şi arta literară.

Uneori d-sa redă faptele prin impresii :

Un *cuvios* parfum de levănţică...

Pe garduri *ostenite*, pe umede stradele...

...soarele în asfinţit
Ne căuta prin luminişuri...

De obiceiu însă faptele sînt redate prin traducerea exactă a senzaţiei juste :

Dar din păduri se furişează vîntul
Şi undele, tiptil, *le ia 'n răspăr*...

Cerdac *sonor*...
Subt treapta ce se clătina, plecată,
Cînta strident un grier într'o vară, —
Un sfredel într' o scîndură uscată...

Spre asfinţit, o sîrmă de aramă :
Craiu-nou — *o monogramă*...

Iar ceru-i o *largă corolă*
Stropită cu blonde albine...

Imaginile în cazurile acestea, nu sînt numai exacte. Ele nu exprimă numai senzaţia pe care o traduc şi nici nu sînt numai fericite „trouvailles"-uri pentru comparaţie, ci au adesea o forţă de radiaţie asupra întregului pasagiu, întregindu-l şi dîndu-i toată viaţa din natură :

...Îşi oglindeşte 'n apă luna plină
Tremurătorul talger de lumină...
Şi speriată, de pe mal, o broască
Din întuneric *sare drept în lună*
Şi-o sfarmă'n mii de cioburi de oglindă...

sau :

Un grangur, în lumina argintie,
S'abate ameţit de peste culmi, —
Şi *parc'a înflorit de-odată 'n ulmi*
O floare rară, galbenă şi vie...

Aceste imagini sînt nu numai juste, după cum am spus, dar sînt şi frumoase—sînt podoabe rare, de cel mai ales gust, cu care un suflet de femee-

poet înfrumusețează realitatea. Și, în același timp, ele nu sînt simple figuri de stil, ci sînt expresia, explozibilă în sufletul cetitorului, a unei întregi realități, — sînt *creație*.

Delicatețea de expresie pe care o găsim în versurile descriptive ale d-rei Otilia Cazimir, devine o calitate și mai prețioasă în poezia de sentiment, —suprema piatră de încercare a rezervei și bunului gust feminin.

Eu n'am uitat, tu nu-ți aduci aminte...

Pericolul delicateței e de a cădea în gingășie (mai ales cînd e vorba de o femee). Dar delicatețea din poezia d-rei Otilia Cazimir nu cade *nici odată* în gingășie. E cel mai mare omagiu ce se poate aduce gustului d-rei Otilia Cazimir. Și, cu toată atitudinea ei feminină în fața naturii, cu atenția ce o dă micilor existențe din natură pe care le zugrăvește ca un pictor miniaturist (și trebue să le zugrăvească așa — și izbutește mai cu seamă fiindcă e femee), d-ra Otilia Cazimir nu e tentată niciodată să cadă în ceiace s'ar putea numi miniaturism sentimental, — iar la nevoie, are un antidot, humorul.

Azi am găsit subt frunzele uscate
O galbenă căsuță de culbec,
Ușoară, cu lăuntrul alb și sec...

Făptura care-a stăpînit în altă vară
Spiralele de calcar răsucit...

...Şi melcul, înşelat de glasul lor,
Şi-a scos, naiv, corniţele la soare
Şi i-a privit încremenit de frică.

Şi alarmat la fiecare pas,
Strîngîndu-şi trupul umed şi vîscos
In coaja străvezie, pe-o creangă, la popas,
Părea un fruct sălbatec şi apos...

Liliacul :

Din umbră se desprinde-unghem de întuneric,
In zbor elastic, frînt, buimac :
Un liliac....

Il simt venind din noapte, speriat,
Cu chip de om, cu trupul mic, schilod,
Ca modelat de mîni stîngace 'n glod,
Şi 'n aripile 'ntinse pe pîrghii de metal,
Cu tulburi străvezimi de vegetal...

Cîrtiţa :

...Cu luciu stîns, ca părul morţilor...

Stîngace şi ridicolă şi oarbă
Se 'mpiedica de firele de iarbă
Tîrîndu-şi, printre flori de tufănele,
Picioarele — ca patru lopăţele...

In versurile de mai sus, de altmintrelea ca şi în toate versurile citate pănă acum, imaginile

sînt frapante mai cu seamă prin puritatea și preciziunea realizării lor verbale. Ele par brodate ca o podoabă pe fondul poeziei d-rei Otilia Cazimir (deși sînt întreţesute în transparenţa stilului, ca o substanţă a lui) cu o grijă specific feminină, cu deprinderea și pacienţa femeii care execută o broderie rară, ducînd lucrul-de-mînă pănă la miraculoasa lui desăvîrșire, fără noduri vizibile și capete de aţă inutile și inestetice.

* * *

Am dat poate o extensiune prea mare acestor note. Dar un volum de poezii al unei femei care are talent, e un prilej prea rar la noi, ca să nu ispitească nu numai pe criticul literar, dar și pe un cercetător curios de psihologie.

Incă odată, poezia d-rei Otilia Cazimir e poezie pură. Ea îţi lasă la sfîrșit o impresie rară, de suavitate. Ai impresia că acest suflet de femee, după ce reflectează în el aspectele lumii reale, purificată și idealizată, are darul să proecteze această lume pe un ecran ireal, — ca 'ntr'un miraj încîntător de forme, de culori, de imagini.

PANAIT ISTRATI
Kyra Kyralina

O problemă : Cum ar fi fost d. Panait Istrati, dacă ar fi fost un literat de meserie, adică dacă ar fi „îmbrăţişat" dela douăzeci de ani cariera de „scriitor", ar fi făcut parte din cercuri „literare", ar fi aderat la o „şcoală", ar fi urmat anumite „modele", şi-ar fi cultivat o „manieră", cu alte cuvinte dacă s'ar fi depărtat de viaţă (de viaţa fără nici un epitet) şi ar fi intrat în viaţa literară. Problema e insolubilă şi—oţioasă. Şi totuşi o soluţie are, una foarte generală. Scriitorul acesta ar fi fost mai artist, dar mai puţin veridic.

Diferenţa specifică şi calitatea esenţială a d-lui Istrati e lipsa lui totală de „literaturism". De aici probabil, în bună parte, impresia produsă în Franţa, care are literatura cea mai artistică, dar, fără îndoială, şi cea mai literaturistă din lume, graţie culturii literare intense a elitei franceze, din care se recrutează scriitorii şi publicul competent. Iar pentru un asemenea public, literatura d-lui Istrati trebuia să fie ceiace e un colţ de natură rustic pentru un citadin deprins cu parcurile stilizate.

Exotismul d-lui Istrati, în înţelesul romantic în care a fost întrebuinţat cuvîntul,—cum ar fi exotismul din Atlantida—nu poate fi singura cauză a succesului său, căci literatura franceză e bogată în exotism, original ori tradus. Şi nici prefaţa lui Romain Rolland care, departe de a fi socotit ca un „maître", nu e admirat decît în foarte puţine cercuri literare din Franţa, iar d. Istrati a fost preţuit în toate cercurile. Şi apoi o operă literară nu place sincer, *real*, decît prin ceiace *este*. „Les plaisirs et les jours", a lui Proust, apărute în 1894, au rămas nevîndute, deşi erau prefaţiate de Anatole France, atunci în culmea gloriei lui.

Afară de talent bine înţeles, şi de faptul că opera sa e prima fereastră deschisă în occident asupra unui original aspect al vieţii europene,—cauze care nu mai au nevoe de nici o desvoltare,—cred că pricina hotărîtoare a succesului d-lui Istrati e naturalul operei sale, care trebue să fie foarte preţuit într'o lume atît de cultivată, de rafinată, obişnuită (şi poate blazată) cu o literatură, în care viaţa e, de obiceiu, mai mult un material pentru probleme, pentru procedee de artă, pentru stil.

Ceiace în adevăr este deosebit de „exotic" la d. Istrati—şi place prin acest exotism—şi nu numai în Franţa, dar şi la noi,—este impresia de adevăr ce o dă opera sa, de lucru trăit, de lucru „adevărat". Prin acest caracter, opera d-sale samănă cu literatura rusească mai veche, cu Dostoevski ori Tolstoi (nu ca putere de talent, firește,

nici ca „filozofie"), ale căror romane dau atît de mult impresia de lucru întîmplat. (Cei mai noi, dela Andreev încoace, s'au literaturizat „europeneşte").

Scriitorul francez, de toate gradele, cu gîndul mereu la el, la ipostasul lui de artist, îţi atrage necontenit atenţia asupra lui, nu uiţi un moment pe autor, admiri cît de bine scrie, eşti conştient mereu de arta lui,—pentrucă aceasta e principalul în opera lui.

D. Istrati, biograficeşte, n'a ieşit din viaţă. *E* în viaţa reală de toate zilele; e întâiu un om şi apoi un scriitor. Scriitorul e în plus, în marginea vieţii. Ba, cînd a luat condeiul să scrie Kyra Kyralina, era numai un om şi încă deloc un scriitor. A început să scrie *din* viaţă, dacă se poate spune astfel, din mijlocul vieţii, din afară de artă. A putut aduce, astfel, spontaneitatea, simplitatea, adevărul vieţii nealterate. Bine înţeles că arta se resimte. D. Istrati e foarte puţin un scriitor artist. Iarăşi, caşi scriitorii ruşi, de care era vorba mai sus şi bine înţeles într'o măsură mult mai mare.

Dar ceva mai mult.

S'a întîmplat ca viaţa din care s'a ridicat, din care a crescut proza lui, să fie o viaţă excepţional de serioasă, o viaţă grea, o viaţă de suferinţă, de luptă, cu alte cuvinte un maximum de viaţă, — aşa cum e viaţa cînd e supusă în mod elementar legii numită „lupta pentru traiu". De aici accentul serios, se poate spune tragic, al operei sale. Simţi lămurit, că pentru d. Istrati viaţa nu numai că nu e un material pentru artă, dar nici măcar un spec-

tacol pentru contemplaţie : că viaţa pentru el e arena în care luptă. Dela omul din caverne, căruia fiecare răsărit de soare îi punea problema existenţei—un atît de umil, dar tragic „a fi sau a nu fi"—pănă la burghezul rentier dintr'o societate perfect organizată sînt atîtea stadii, şi d. Istrati a simţit bine problema existenţei, adică gravitatea vieţii.

D. Istrati, om din Orient, nu e un „oriental". Un scriitor din Brăila, al cărui tată a fost grec şi care povesteşte lucruri din Asia—firește că te ispiteşte să-l tratezi de „oriental" şi să-i găseşti analogii în literaturile orientale. E foarte comod... Dar ceiace trece prin toată opera lui, ceiace se zbate în ea, este lupta—chiar împotriva fatalităţii. Orientul nu luptă, se resemnează şi face filozofie,—mai ales acel „Orient", pe care-l au în vedere cei care găsesc în d. Istrati un „oriental". In opera d-lui Istrati e o tensiune de voinţă dela început pănă la sfîrşit. O tensiune care dă şi caracterul special al compoziţiei şi al stilului. E o explozie de energie, care nu vrea să se supună. O explozie, care nu degajează energia dintr'odată, catastrofal, ci, ca esenţa într'un motor, parţial şi ritmat.

Stilul său „clasic", datorit şi lipsei de literaturism (literaturiştii, cînd vorbesc—dar nu la cafenea : acolo sînt literaturişti : au public,—au stilul... clasic, ca orice om), se datoreşte şi vieţii, care domină deaproape stilul, îl presează, nu-i dă răgaz să se lăţească verbal,—vieţii intense şi pline, care dă acestui stil ceva de metal subţire, dens şi elastic.

Dar de cînd a scris Kyra Kyralina, d. Istrati a făcut o evoluţie considerabilă. A ieşit puţin din viaţă şi a intrat simţitor în „literatură". Ce efecte va avea emigrarea asta? Dar d. Istrati e un om matur. *Pliul* e luat deja. Poate schimbarea nu va avea efecte apreciabile.

* * *

Présentation des Haïdoucs.

In „Prezentarea Haiducilor" d. Istrati ne înfăţişează şase haiduci, dintre care unul este o femee, „căpitanul" lor. Desigur că în volumele viitoare, aceşti eroi vor acţiona dealungul unor intrigi, care vor forma subiectul acelor volume. Dar „prezentarea" fiecărui haiduc, din această primă parte, este ea însăşi povestirea unor întîmplări foarte „romantice", şi anume tot felul de nefericiri, individuale ori colective, ori şi una şi alta, care au silit pe „eroi" să ia calea codrului.

Acest volum a avut în Franţa un succes şi mai mare decît cele două antericare. Criticii foarte zgîrciţi l-au primit cît se poate de bine, fără rezerve.

Volumul acesta nu este superior celor precedente, Kyra Kyralina şi Oncle Anghel. Atunci de unde acest adaos de entuziasm la criticii francezi? Noi credem că pricina acestui entuziasm deosebit stă în noutatea cu totul interesantă pentru ei a pitorescului, noutate mai mare decît în celelalte volume, şi în frumuseţa acestui pitoresc. Pitoresc în subiect, în decor şi în limbă,—cu un cu-

vînt, în toate elementele constitutive ale operei din acest volum.

Subiectele sînt populare şi, firește, la asemenea subiecte, şi materialul e popular romînesc. Limba e, în bună parte... romînească ! d. Istrati nu se sfieşte să întrebuinţeze, în franţuzeşte, cuvinte ca : mamaliga, zer, borche, gospodar, gospodarie, potéra, potérache, dascal, borangic, clacache, hora, caciula, caciula tzurcana, doina, Fat-frumos, fotta, ilick, donitza, pomojnic, cârciuma, cârciumar, oka, galben, gîrbaciu, coconache, baciu, zapciu, sluger, ghéba, tchobancoutza, dor, han, handgi, mezat, calabalâc, moucheteri, beilic, patcheavoura, pezeveng, borfache, tinda, rogojina, lefedgi, chouba, capcaoune, opinci, obelé, ploutache, kica, catrintza, voïnic, logofat, pacoste, itzari, imenei, buiestru, beteala, galbeni, vataf, mosneni, patules, pogon, cojane, kélar, topouz, caftan, opincar, hazna, ispravnic, coviltir, judetz, béjénar, tzantzoche, beizade, codrou, gherghef, barbat, rakiou, etc. Dar aceste cuvinte nu sînt întrebuinţate numai odată fiecare, ci des de tot, foarte curent. Aceste cuvinte, care împestriţează textul francez, d. Istrati ştie să le utilizeze aşa de bine, încît rareori are nevoe să le explice în note.

Nu putem rezuma aici volumul, ca să arătăm cît e de naţional materialul. Dar cuvintele romîneşti înşirate mai sus pot indica subiectele şi materialul, atmosfera cărţii—toate pitoreşti, nouă, specifice.

Dar d. Istrati are un curaj mai mare, d-sa tran-

splantează *tale quale* în franţuzeşte expresii întregi romîneşti, şi cu aşa tact şi dibăcie, că nu are nevoe să le traducă (le pune numai ghilmete ori le subliniază) expresii frumoase,—alese cu socoteală—selectate de un întreg popor, expresii atît de proaspete pentru Francezi, „trouvaille-uri' atît de fericite pentru ei. De exemplu: un copil din flori (fils *des fleurs*), a se duce cu domnul (laisse-moi m'en aller *avec le seigneur*), a cînta pe glasul al optulea (il chante sur le *huitième ton*), a pleca în haiducie (je pars *en haïdoucie*), a cerca marea cu degetul (*je sondai la profondeur de la mer avec mon doigt*), pănă la Dumnezeu te mînîncă sfinţii (*jusque chez Dieu, on peut être dévoré par les saints*), banul strîngătorului în mîna risipitorului (*les biens du thésaurisateur tombent toujours dans les mains du dissipateur*), a sări din lac în puţ, (*sauter du lac dans le puits*), rău cu rău dar mai rău fără rău (*ça va mal avec le mal, mais cela pourrait être pis sans le mal*), codru, frate cu romînul (*le codrou frère du Roumain*), etc. Toate aceste—unele metafore, altele „cugetări",—banale pentru noi, pentrucă sînt foarte cunoscute, cît de frumoase şi cît de nouă trebue să fie pentru străini! Ce originalitate trebue să dea stilului...

Apoi d. Istrati introduce în textul său poezii, „Doina, doiniţa", „Sorcova, morcova" etc. care trebue să facă iarăşi impresie prin originalitatea lor.

Dar încă odată, ceiace nu putem da într'o recenzie, sînt faptele, decorul,—populare, vechi, autohtone.

In fond, toate aceste mijloace ale sale, material, expresii, limbă, etc., nu sînt decît o avere comună, un material colectiv,—viaţa, psihologia şi limba poporului; mai mult: un material *literar* al poporului şi al scriitorilor populari. Sînt haiducii noştri, concepuţi de mintea populară şi zugrăviţi de scriitorii noştri populari. Bine înţeles, materialul e prelucrat de talentul d-lui Istrati, topit în căldura sufletului său, umanizat prin dragostea sa de oameni, prezentat cu remarcabilul său talent de povestitor şi înălţat de concepţia de viaţă a acestui justiţiar.

Dar acest talent e şi în Kyra şi în Oncle Anghel (în care, să nu uităm, e mult material naţional şi popular, dar nu ca în „Prezentarea Haiducilor"). Şi, cum am spus, acele volume nu sînt inferioare. Poate (mai ales paginile consacrate Unchiului Anghel) sînt superioare. Şi atunci, ceiace l-a ajutat acum pe d. Istrati să obţină un triumf şi mai mare în Franţa, e plusul de material naţional,—de noutate şi originalitate. De altmintrelea şi succesul său de la început se datoreşte în bună parte faptului că autorul vine în scrisul său cu averea înaintaşilor săi.

D. Istrati a avut cu el, nu numai talentul său, viziunea sa şi puterea sa de expresie, ci puterea de expresie, viziunea, invenţia, estetica—talentul unui întreg popor. De aceia a plăcut şi mai mult. E triumful spiritului specific romînesc în faţa criticii franceze.

E dovadă, încă odată, că literatura universală

nu are nevoe de dublete, ci de un aport original. Din volumul tradus în englezește de d-ra Byng, bucata care a plăcut mai mult lumii anglo-saxone a fost Moș Nichifor Coțcarul.

Dar din cauza limbii, opera d-lui Istrati, atît de romînească, are însușirea curioasă de a fi literatură franceză...

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

KARIN MICHAËLIS
Femei

Cetitorul cunoaşte probabil pe autoarea romanului *Vîrsta primejdioasă*, tragedia femeii de patruzeci de ani, sau tragedia celor patruzeci de ani ai femeii.

In *Femei*, autoarea ne dă un „studiu" mai complect asupra femeii, dacă nu atît de pasionant ca *Vîrsta primejdioasă*.

Femei este compus din scrisorile a şapte surori, schimbate între ele în curs de mai mulţi ani. Aceste surori *reprezintă* tot felul de temperamente şi caractere femeeşti—şi tot felul de condiţii sociale.

Din aceste scrisori rezultă cîteva mici romane, sau mai bine : cîteva schiţe de roman, şi romanul unei artiste de operă.

Viaţa fiecărei femei caşi craacterul ei rezultă mai întăiu din scrisorile ei, şi în al doilea rînd din scrisorile celorlalte, în care e vorba despre ea. „Compoziţia" aceasta are avantagii remarcabile : *Copiază* viaţa mai bine. Pe fiecare din cele şapte femei o vedem şi din chipul cum se com-

portă ea în viaţă, şi din opiniile celorlalte şase despre dînsa. Aceste opinii, care contribue la caracterizarea aceleia despre care e vorba, caracterizează în acelaşi timp şi pe cele care emit opiniile. Aşa dar, redarea unui tip prin reprezentarea lui, şi prin repercusiunea lui în alte tipuri,— fiecare tip văzut din diferite puncte de vedere, privit prin prizma unor temperamente şi mentalităţi diferite între ele.

Compoziţia aceasta a impus autoarei crearea a şapte stiluri scrise, deosebite, ceiace presupune un talent mult mai mare decît dacă stilul fiecărei din cele şapte femei ar fi rezultat (ca în alte romane) din vorbirea lor. Aici, autoarea a fost silită să creeze şapte stiluri epistolare, absolut deosebite unul de altul şi concordante cu natura fiecărei din cele şapte femei, cu temperamentul ei, cu cultura ei, cu preocupările ei, cu clasa ei socială (căci, deşi surori, viaţa le-a împrăştiat în categorii sociale foarte diverse şi îndepărtate una de alta).

Din toate aceste mici romane, rezultă un fapt constant : că bărbaţii, în raporturile lor ca bărbaţi cu femeile, sînt întotdeauna stupizi, neînţelegători, stîngaci, şi că n'au dreptate niciodată. Dar aceasta rezultă din fapte, şi rezultă cu necesitate, căci autoarea ştie să prezinte realitatea astfel, încît să-şi ilustreze tema perfect. Şi bine înţeles, această feministă e destul de inteligentă şi fină, ca să nu creeze femei îngeri (şi nici bărbaţi monştri). Femeile din acest roman au şi ele tot felul de defecte şi de ridicole, iar bărbaţii nu sînt lipsiţi de calităţi.

Am scris cuvîntul „feministă". Dar feminismul acestei scriitoare e de un gen special, e un feminism psihologic, şi nu social. Acest feminism este întotdeauna starea de suflet a unei femei înzestrată cu un puternic temperament feminin, temperament care (cum se vede şi din alte scrieri ale autoarei) caracterizează psihologia acestei scriitoare. Intre o astfel de femee şi între bărbat se naşte întotdeauna acel raport, care s'a numit „duelul dintre sexe". Feminitatea puternică este, în adevăr, întotdeauna în luptă cu masculul. Sensibilitate la, să-i zicem, eternul masculin, cochetărie, defensivă provocantă faţă de agresor, însfîrşit o întreagă politică şi diplomaţie cu adversarul, plină de suspiciuni ca orice politică de acest fel. Concepţia despre bărbat a unei astfel de femei va trebui aşa dar să fie acest feminism psihologic, deosebit radical de feminismul propriu zis, care vede în bărbat un tiran social. Femeia de rasă din Karin Michaëlis apare şi mai bine din *Vîrsta primejdioasă*, femee până în vîrful unghiilor şi în acelaşi timp foarte inteligentă, de o inteligenţă rece, am zice masculină, dacă n'ar avea acea fineţă caracteristic femeiască.

In *Femei* inteligenţa aceasta apare în inteligenţa acelor femei din cele şapte care sînt concepute ca inteligente; se vădeşte în crearea inteligenţii obtuze a acelora concepute ca atare; se manifestă peste tot în construirea romanului — în combinarea savantă, şi dibace din punctul de vedere al scopului urmărit.

Iar feminitatea relevată mai sus devine o însuşire creatoare, manifestă nu numai în vibraţia feminină pe care o acordă unora din cele şapte surori, dar şi în paza autoarei de a da pe faţă secretul ultim al sufletului femeesc, ceiace este o calitate într'un roman. Am spus aiurea că în afacerile de sentiment femeile, conştient şi inconştient, îşi ţin jocul ascuns faţă de bărbat. Acest secret îl păstrează şi scriitoarele cînd sînt femei de rasă, adică femei în adevăratul înţeles al cuvîntului. Şi-l păstrează chiar şi pe socoteala eroinelor lor. Altfel, şi-ar trăda sexul, ar deroga dela obligaţiile spiritului de corp, ceiace ar fi un defect estetic, dar un cîştig pentru ştiinţa sufletului, căci numai o femee ar putea să ne spună bine ce se petrece în sufletul femeesc. Dar acest lucru nu-l va face niciodată o femee. Nu cred să fi existat vreodată o femee adevărată, care să fi spus—în viaţa reală ori în literatură — tot ce se petrece în sufletul ei. Numai bărbaţii spun tot—femeii iubite, confidenţilor, cetitorilor, lumii întregi. Sînt şi femei care, pănă la un punct, dar numai pănă la un punct, se destăinuesc, dar acele femei nu fac parte din cele mai feminine — şi destăinuirea lor nu aduce o lumină apreciabilă asupra sufletului femeesc.

In *Femei*, acele care-şi scriu sînt surori, unele sînt expansive, mai ales eroina principală, aceia a cărei viaţă e mai amoroasă, — şi totuşi nici ele nu-şi spun tot, pentrucă sînt femei. Sau, dacă voiţi, autoarea nu... le lasă să spună tot, pentrucă e femee.

Din toate aceste şapte surori, una singură reuşeşte bine în viaţă, cea mai simplă, o moaşă. O femee bună, îndatoritoare la extrem, care trăeşte pentru alţii. Aceasta e fericită şi ca femee. Bărbatul ei e un lucrător, om simplu şi el. E o „filozofie" a vieţii în această idee a autoarei. Această femee e însăşi simplicitatea sufletească, munceşte până la extenuare, trăeşte pentru alţii, iar amorul în viaţa ei e un lucru secundar, ca şi pentru bărbatul ei. E secundar şi din cauza vieţii ei şi din cauza firii ei. Şi nici vorbă nu poate fi între ei de amorul „cel mare", de „duelul dintre sexe". Aşa dar aceşti doi oameni nu se devorează nici într'un senz. Din toate aceste cauze, femeia aceasta e fericită.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY

VOICA

In genurile în care este de ajuns inteligența, știința, ori sentimentul, cineva poate ajunge până la treptele supreme ale producției științifice ori literare chiar în prima tinereță. De aceia știință, filozofie, poezie, critică estetică, toate de primul rang, pot fi semnate și de oameni subt treizeci de ani. Inutil să mai citäm nume.

Cînd însă e nevoe de o lungă observație personală, genul nu poate fi cultivat cu succes decît de oameni maturi. Și singura observație, care cere timp lung și nu poate fi împrumutată dela alții, e aceia a vieții sufletești, a altora și a noastră proprie,—materialul romanului, al criticii psihologice și al oricărui gen, care are de obiect omul moral concret și divers.

Iar pe lîngă o îndelungată observație, mai e nevoe și de un timp îndestulător, pentruca observația să se lămurească, să se organizeze,—să se poată produce acele generalizări, acele rezumate și acele concluzii, care sînt ca niște precipitate psihice.

Cel mai mare analist al sufletului în literatură,

Marcel Proust, a cărui serie „A la recherche du temps perdu" este „compendiul" cel mai bogat și mai dens de stări sufletești,—la douăzeci și cinci de ani („Les Plaisirs et les Jours"), era deja un scriitor fin, subtil, înflorit, preocupat de probleme sufletești, chiar de unele tratate mai tîrziu în „A la recherche", dar încă liric, „poetic", un scriitor ca mulți alții, foarte talentat. Ce departe e încă de „Du côté de chez Swann", apărut cînd trecuse de patruzeci de ani. Chiar și stilul e altul, cu totul deosebit. La douăzeci și cinci de ani, cînd nu observase mult viața și nu pătrunsese adînc în propriu-i suflet, de altfel mai simplu, stilul lui era ca al oricărui alt scriitor, adică normal („bun", ar zice cei cărora nu le place stilul de mai tîrziu). Stilul cellalt, al operei capitale, stilul „Proust" cu fraze lungi de tot, cu paranteze în paranteze, extrem de analitic și extrem de sintetic, atît de adecvat fondului, atît de perfect deci, a venit atunci cînd a avut de transcris cea mai complicată psihologie, care a răsărit vreodată din materia vie.

Istoria literaturii ne arată că mulți scriitori, ajunși mai tărziu romancieri mari, au tipărit în prima tinereță romane, pe care apoi le-au lăsat uitate.

Dar există, firește, și excepții, cum a fost apariția lui Radiguet (excepție fără precedent) care, *pentru vîrsta lui*, a fost un fenomen. Cu inteligența, talentul și curiozitatea lui psihologică, ar fi ajuns desigur la opere capitale, după ce ar fi trăit și ar fi observat viața.

Această... întroducere are de scop să explice „cazul" Voicăi, pe care am tipărit-o aici *).

Noi nu avem obiceiul să însoţim de laude ceiace publicăm în corpul revistei. Acum derogăm dela regulă. Se va vedea pentruce.

Mai făcînd încă o excepţie dela obişnuinţele noastre, vom aduce amănuntul biografic (rugăm pe autoare să ne erte) că domnişoara Henriette Yvonne Stahl, pe trei sferturi franceză, restul de pe malul cestălalt al Rinului, şi citadină cît poate fi cineva, este abia în anii primi ai tinereţii.

Şi totuşi „Voica" este una din cele mai bune bucăţi din literatura romînă cu subiect din viaţa dela ţară.

Că se va fi observînd efectul puţin prielnicelor condiţii ale autoarei pentru crearea unei astfel de opere—se poate. Dar observaţia sigură, culoarea locală, autenticitatea tipurilor, dialogul exact ca psihologie şi limbă, dramatismul rezultat din conflicte sufleteşti; atitudinea autoarei faţă de tipuri obiectivă, imparţială şi comprehensivă, iată atîtea calităţi de primul rang al acestui mic roman.

Să se observe că autoarea a păstrat ţăranilor toată brutalitatea, tot egoismul nemeşteşugit al omului primitiv—că sînt redaţi cu putere ca atare—şi totuşi îi „înţelegem". In conflictul dintre bărbat şi femee, autoarea, rămînînd obiectivă, adică fără să intervie, a ştiut să arate, ca toţi adevăraţii creatori de viaţă—ca scriitorii ruşi de

*) Revista „Viaţa Romînească".

pildă—că amîndoi au dreptate, ori că amîndoi sînt vinovaţi, pentrucă, cu un instinct sigur, a ştiut să vadă şi să ne facă să vedem motivele fiecăruia.

Romanul acesta ţărănesc este o noutate în genul lui, prin lipsa de idealizare, prin lipsa de ponegrire, prin cruzimea cu care e redată „sălbătăcia" ţăranului, *alături* cu înţelegerea ei, deci cu ertarea ei.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

EMINESCU
Note asupra versului

In evoluţia lui Eminescu dela 1870 până la 1883, se disting două faze: întăia până la 1879, a doua de aici încolo [1]. Primul caracter vizibil pentru toată lumea—fiindcă e cel mai superficial—este imperfecţiunea formei (cu privire la limbă şi la versificaţie) în faza întăia şi desăvîrşirea ei în faza a doua. Dar deosebirea dintre aceste faze e mult mai profundă.

In faza întăia, deşi concluzia poeziilor cu caracter filozofic şi social este pesimistă, Eminescu face totuşi concesii concepţiei contrare, dîndu-i oarecum cuvîntul, punînd problema vieţii şi din punct de vedere optimist. Aceste poezii se înşiră între *Mureşanu* (poezie din 1869, nepublicată de el), în care, cum spune într'o notă adăogată mai tîrziu, nu era încă „rănit de îndoială", şi *Rugă-*

1. La 1879, Eminescu are treizeci de ani, culmea—„amiaza" —vieţii. Pe de altă parte, redactor de doi ani la Timpul în Bucureşti,—împrejurările vieţii sale sînt cu totul deosebite de cele de altă dată.

ciunea unui Dac din 1879, prima poezie unde optimismul nu mai are cuvînt.

In *Epigonii* Eminescu cîntă idealismul optimist al generaţiei anterioare—idealism filozofic şi social,—şi apoi, silit oarecum de evidenţă şi cu regret, se declară pesimist.

In *Mortua est*, chiar în *Mortua est*, pe care cum am spus de atîtea ori, o cred mai mult o „compoziţie" retorică şi exagerată în pesimismul ei, Eminescu ezită între „A fi sau nu a fi".

In *Inger şi Demon* idealizează pe revoluţionarul optimist, apoi constată că visul lui este irealizabil —şi înainte de moarte „Ingerul" îl împacă pe „Demon" prin amor.

In *Impărat şi proletar* Eminescu scrie cîteva pagini de admirabilă poezie revoluţionară—şi apoi dă cuvîntul împăratului, care constată ireme diabila mizerie a omenirii.

Prima poezie, în care atitudinea optimistă e absentă, este *Rugăciunea unui Dac* din Septembrie 1879. (Şi fiindcă, pentru uşurinţa discuţiilor ce urmează trebue să fixăm, fie şi cam arbitrar, începutul fazei a doua, începutul îl va forma această „Rugăciune").

Atitudinea optimistă va fi absentă de aici încolo în toate poeziile filozofice: *Scrisorile I* şi *IV* (Mircea din Scrisoarea III, amorul medieval din Scrisoarea IV sînt idealizarea trecutului, sentiment eminamente pesimist, şi nu cuvîntul acordat atitudinii optimiste), *Glossa* şi *Oricîte stele*.

Cu privire la poezia erotică, vom observa că în faza primă Eminescu este mult mai puțin preocupat de amorul său decît în faza a doua. In această fază are multe poezii obiective: *Inger și demon, Făt frumos din teiu, Călin, Strigoii, Povestea teiului.* Iar în poeziile subiective,—*Inger de pază, Noaptea, Sara pe deal, Dorința, Povestea codrului, Singurătate,* la care se poate adăoga și *Pajul Cupidon,* — cîntă adesea (și uneori chiar idilic) iubirea fericită.

Poeziile în care dragostea nu e fericită, sînt puține, iar tonul lor nu e nici amărăciunea, nici deprimarea ca în faza a doua: *Floare albastră, Lacul, Pe aceiași ulcioară.* (Ultima, cu un caracter mai elagiac, e dela sfîrșitul fazei întăia). Iar *Venere și Madonă* e o poezie de învinuiri și de împăcare, mai degrabă o poezie de fericire [1]. O singură poezie din această fază, de pe la sfîrșitul ei, este profund elegiacă: *Departe sînt de tine.*

In aceste poezii, Eminescu înamorat, ca toți tinerii, mai mult de amor decît de femee, cîntă mai mult amorul decît femeia. Note, care să concretizeze o ființă femeiască și care să motiveze pasiunea, un element *realist* care să indice peripețiile morale ale unui amor—îndoială, speranță, triumf, gelozie, etc., cum sînt (citez din poezii din faza a doua):

Abia atingi covorul moale,
Mătasa sună sub picior,

1. Vezi, la sfîrșitul volumului, Anexe, I.

Și dela creștet pănă'n poale
Plutești ca visul de ușor.

Din încreștirea lungii rochii
Răsai ca marmura în loc.

. . . . . .

Deodată trece-o cugetare
Un văl pe ochii tăi fierbinți,
E 'ntunecoasa renunțare,
E umbra dulcilor dorinți.

ori :

Te duci și ani de suferință
N'or să te vază ochi-mi triști
Inamorați de-a ta ființă
De cum zîmbești, de cum te miști.

. . . . . .

In față farmecul palorii
Și ochi ce scîntee de vii

—astfel de note sînt foarte rare în poeziile erotice subiective din faza întăia. Și absente în poeziile cele mai caracteristice ale acestei faze. In aceste poezii elementele concrete se reduc la „părul galbăn" și „ochii albaștri". Dar aceste elemente sînt niște *generalități*, toate femeile sînt blonde în versurile și în proza lui Eminescu (afară de femeia din *Venere și Madonă*, care are „ochii negri" și de Malcatum din *Scrisoarea III*). Și chiar dacă aceste elemente s'ar datora unor atribute ale unei femei reale, ele au devenit la Eminescu simple elemente poetice, un decor al poeziei sale închinate amorului.

Sentimentul iubirii, în faza aceasta, e mereu amestecat cu sentimentul naturii. Aceste sentimente se chiamă unul pe altul. Uneori nici nu poți hotărî bine dacă aceste poezii sînt imnuri închinate naturii ori iubirii, în orice caz, e greu de spus care din aceste două realități l-a inspirat mai mult pe poet: ca de pildă în *Povestea codrului*, în *Lacul* și chiar în *Dorința*.

In faza a doua, poezia erotică nu mai are acest caracter. Acuma poezia erotică e pur subiectivă; e o poezie de regret, uneori amar, și în parte de analiză psihologică. Acum Eminescu iubește femeia, și nu amorul. Acum Eminescu definește amorul „un lung prilej pentru durere". (Poezia *Ce e amorul* este definiția dată amorului în faza a doua. In faza primă îl definește în poezia *Pajul Cupidon*; aici amorul e un zeu binevoitor). Iar sentimentul naturii apare rar și puțin în poeziile acestea de dragoste. (Psihologismul exclude natura în orice gen literar).

Cînd însă, ca în *Lasă-ți lumea ta uitată*, *Somnoroase păsărele* și *Freamăt de codru*, Eminescu părăsește elegia, reia poezia de fericire, de chemare, de blîndă melancolie din faza primă,—natura devine *iarăși* element esențial în poezia sa erotică. (*Freamăt de codru* e una din acele poezii, despre care spuneam mai sus că e greu să hotărești dacă au fost inspirate mai mult de natură sau de iubire). In aceste poezii Eminescu cîntă *iarăși* mai mult amorul decît femeia. Și—dacă ni se iartă acest pedantism—să se mai observe

că în cîteva poezii din acestă fază a doua, ca *Adio* sau *Cînd amintirile*, care, din punctul de vedere discutat, ţin calea mijlocie între poeziile de tipul elegiei *Te duci* şi cele de tipul chemării la fericire *Lasă-ţi lumea ta uitată*, natura nu e absentă, dar intră într'o proporţie mai mică—aşa de mult toate aceste elemente sînt strîns legate unele de altele, de interdependente.

In privinţa formei vom observa că (din cauza fondului aşa cum l-am definit mai sus) stilul poeziei erotice din faza întăia e mai colorat, mai *imagé*, pe cînd în faza a doua e mai simplu, mai direct (stilul care convine psihologismului)—fapt pe care îl poate constata orice cetitor. Căci dacă în opera lui Eminescu din prima fază domină imaginaţia romantică, în cea din faza a doua domină sensibilitatea romantică. Acest caracter dă o notă mai realistă fazei a doua—„realism" care se manifestă subt diferite forme: psihologismul, prezenţa feminităţii concrete, lipsa naturii, stilul mai simplu etc. [1].

Bine înţeles, în poezia obiectivă din faza a doua —amorul romantic medieval dela începutul *Scrisorii IV*, paginile epice dela începutul *Scrisorii III* —stilul, adecvat fondului, este iarăşi ornat. Şi tot aşa în pasagiile filozofice, unde stilul colorat are funcţiunea de a poetiza fondul, prozaic prin natura lui abstractă.

In privinţa sentimentului naturii şi a picturii ei, vom observa că în prima fază Eminescu este mai

1. Vezi, la sfirşitul volumului, Anexe, II.

obiectiv, mai *dezinteresat*. E drept, el nu are nici un pastel, nici o poezie consacrată numai naturii. Dar, cum am văzut, în poeziile lui de dragoste subiectivă natura adesea — dacă nu primează—e pe acelaşi plan cu dragostea. Iar în poezia obiectivă, unde natura e un cadru, cadrul ia adesea proporţii întinse, ca de pildă în *Călin*, în partea finală.

In faza a doua, natura este întotdeauna în funcţiune de sentiment şi foarte adesea expresia stărilor de suflet. In orice caz, este cadrul strict necesar al vieţii.

Din punctul de vedere al realizării picturale, în faza a doua constatăm mai multă disciplinare, mai multă fermitate în desen.

Cele spuse până aici, care urmează să fie dezvoltate altădată, trebue considerate ca o introducere la ceia ce urmează [1].

* * *

Am schiţat deosebirea de fond dintre poeziile erotice din prima şi din a doua fază. La această deosebire de fond corespunde, cum am spus, o deosebire de stil, dar corespunde şi o deosebire de ritm.

Poeziile de efuziune, de fericire, de chemare, cu element idilic, etc., sînt scrise în ritmul trohaic; cele elegiace, analitice, în ritm iambic. Excepţiile confirmă regula, de data sta, în chip strălucit.

---

1. In «Spiritul Critic» am deosebit existenţa unor faze şi în privinţa atitudinii sale faţă cu problema limbii literare, a literaturii şi a politicei.

In prima fază, Eminescu are numai o singură poezie erotică desnădăjduită, deprimantă. E *Departe sînt de tine*, şi e singura poezie erotică din acea fază scrisă în metrul iambic. (Expresia „metru" deşi improprie, o prefer ca mai obişnuită).

Dar — fapt şi mai interesant — această poezie, despărţită în *Convorbiri* (caşi în manuscris) cu trei steluţe de *Singurătate*, aşa dar această a doua parte a „Singurătăţii", e scrisă în metrul iambic, pe cînd prima parte, „Singurătatea" propriu zisă, e în metrul trohaic. Şi'n adevăr, *Singurătate* nu are nimic elegiac, e o poezie de blîndă melancolie şi la urmă de fericire, pe cînd *Departe sînt de tine* (adică partea a doua a „Singurătăţii") e o elegie desnădăjduită.

Excepţiile din faza a doua confirmă regula tot atît de bine. Din numeroasele poezii erotice din această fază, numai patru sînt scrise în metrul trohaic: *Freamăt de codru*, *Lasă-ţi lumea ta uitată*, *Somnoroase păsărele* şi *Kamadeva*, trei poezii de fericire, ori de chemare, ca cele din faza primă şi una, *Kamadeva*, de o natură mai specială, în care poetul declară că vrea să-şi vindece sufletul cu „durerile iubirii" şi care nu este o elegie. Cele trei dintăiu, de aceiaşi natură prin fondul lor erotic cu cele din faza primă, se aseamănă cu ele, cum am văzut, şi prin aceia că au în conţinutul lor un bogat element de natură. Aşa dar: fericire, îmbinare cu sentimentul naturii, metru trohaic...

Revenim la faza primă. Am văzut că două poezii grupate subt acelaşi titlu, au metrul deo-

sebit din cauza deosebirii de conținut. Să mai facem un pas. Iată două poezii gemene, scrise în același timp, publicate la distanță de o lună, bucăți de același gen (poeme epice) *Călin* și *Strigoii*. *Călin*, poem de fericire, e trohaic. *Strigoii*, poem funebru, este iambic.

Așa dar, din faza primă, până acum : două bucăți iambice, *Departe sînt de tine* și *Strigoii*, ambele să le zicem deprimante, triste.

In această fază primă mai există încă două poezii în metru iambic : *Melancolie* și *Impărat și proletar*. Amara, profunda elegie *Melancolie* trebuia să fie numai decît în metru iambic. Iar *Impărat și proletar* e poate poezia cea mai pesimistă a lui Eminescu.

Ne rămîne să explicăm *Epigonii*. Poezie pesimistă, și totuși în metru trohaic. Ași putea spune că în lumea sufletească nu există, cel puțin aparent, un determinism riguros ca în lumea fizică. Dar *Epigonii* încep, și continuă mai mult de jumătate de poezie, cu efuziuni lirice, cu ditirambe la adresa predecesorilor, ceiace, cum am văzut, cere ritmul trohaic. Și era imposibil ca, *în continuare*, dela „Iară noi, noi epigonii", Eminescu să schimbe ritmul, mai exact : *să se schimbe* ritmul, căci toate conformările acestea ale ritmului la fond sînt naturale, nu le potrivește anume poetul. Tocmai în această adaptare inconștientă stă importanța faptului relevat de noi. E vorba de intimitatea actului spontan de creație [1].

1. In *Singurătate* s'a schimbat ritmul, căci partea a doua („Departe sînt de tine") e o altă poezie—are și altă măsură.

Din cele de sus rezultă că, cu puține excepții, care confirmă perfect regula, ritmul fazei întâia e trohaic.

Revenim la faza a doua. In faza aceasta (poeziile dela *Rugăciunea unui Dac* până la *Kamadeva*), avem treizeci de poezii în metru iambic, și numai nouă în metru trohaic. In metru iambic sînt toate poeziile de iubire (vestitele elegii) afară de cele patru discutate mai sus (care nu-s elegii), apoi *Mai am un singur dor* în toate variantele, poezii de moarte, *Se bate miezul nopții*, pesimism și moarte, *Cu mîne zilele-ți adaogi*, contemplare pesimistă. Așa dar: elegia, deprimarea, pesimismul, cer metrul iambic, care e metrul fazei a doua.

Să discutăm excepțiile, adică poeziile în metru trohaic, din această fază. *Scrisorile* sînt pesimiste, în diferite grade și din diferite puncte de vedere, dar tonul lor este satiric, sarcastic, vehement, este în genere viu, afirmare puternică de viață. In *Scrisori* nu e tînguire, nu e descurajare, nu e *deprimare* decît pe alocurea. Deci trebue să aibă metrul trohaic. Afară de asta, invocarea lunii și descripția peisagiilor dela *începutul* „Scrisorii I"; evocarea adolescenții din *Scrisoarea* II; Baiazid, Mircea, Rovine (*prima* jumătate a *Scrisorii* III); amorul medieval fericit (jumătatea *primă* a Scrisorii IV) sînt elemente eminamente „trohaice". Dar încă odată: tonul *Scrisorilor*, efuziunea de sentimente, și de sentimente vii, vehemente, mai ales indignarea, lipsa de deprimare cer, în economia poeziei eminescene, metrul trohaic, căci

peste toate şi mai presus de toate, este determinant tonul psihic. *Criticilor mei*, invectivă, atac, „satiră", intră în categoria *Scrisorilor*.

Tot o excepţie e *Glossa*. Pesimistă, şi totuşi în metru trohaic. Ar putea să fie o excepţie adevărată. Cred însă că tonul sentenţios al poeziei (Prima strofă e compusă numai din sentinţe propriu zise) a determinat ritmul trohaic, căci, cum vom vedea, troheul e mai viu şi face impresia că e mai scurt decît versul iambic de aceiaşi măsură. Şi condiţia sentinţei e scurtimea. Afară de asta, *Glossa* e, desigur, catehismul pesimismului moral, dar acest catehism este formulat şi expus cu o neobişnuită vigoare afirmativă şi poezia are un ton agresiv-satiric, — element care *chiamă* troheul. Voiu adăuga că Glossa *acceptă* viaţa şi, tocmai, dă regule pentru viaţă,—caşi *Aforismele* lui Schopenhauer.

E mai greu de explicat pentruce *Diana* e în metru iambic. Aşi prefera s'o consider în adevăr ca o abatere dela regulă. Ar trebui să mă bucur chiar că întîmpin şi excepţii, căci altfel analiza mea îmi dă o dreptate, care poate părea suspectă. Şi totuşi, probabil că iambul din *Diana* nu e cu totul independent de forma interogativă a acestei poezii.

Adecvarea ritmului la idee dovedeşte perfecta corespondenţă dintre formă şi fond în poezia lui Eminescu, face mărturie de talentul lui, de seriozitatea şi sinceritatea poeziei lui, — a inspiraţiei şi creaţiei.

Dacă am găsi excepţii *adevărate*, aceasta ar putea dovedi ipoteticele abateri dela determinism din lumea morală (în realitate, probabil neputinţa noastră de a-l descoperi acolo unde fenomenele morale sînt foarte complicate), dar ar putea fi şi o dovadă de slăbiciunea acelei poezii care face excepţie, ar putea însemna că forma ei nu este adecvată fondului. Din acest din urmă punct de vedere, explicarea dată de noi excepţiilor—aparente—este confirmarea talentului nedesmînţit al lui Eminescu.

Cele două faze ale poeziei lui, marcate prin deosebiri în concepţia vieţii, în sentimentul iubirii şi al naturii, în stil, etc., se marchează şi prin deosebirea de ritm. Şi am văzut că atunci când într'o fază apar elemente din altă fază,—şi apar toate deodată, căci sînt interdependente—ele sînt însoţite şi de ritmul fazei corespunzătoare. *Lasă-ţi lumea ta uitată*, de pildă, din faza a doua, poezie de fericire, (o altă ediţie a *Dorinţei* din faza întăia) conţine natură, caşi *Dorinţa*, şi e în metrul trohaic caşi *Dorinţa*.

Troheul, mai simplu (e metrul versului popular), mai alert, mai repede, e la Eminescu metrul stărilor de suflet mai optimiste, mai romantic-idealiste, mai juvenile, al versurilor în care viaţa se afirmă. Iambul, mai grav, mai încet (în muzică durata este un mijloc de a reda tristeţa) e metrul pesimismului, al deprimării, al analizei.

Venea plutind în adevăr

e mai puţin alert şi viu decît

deşi ambele versuri au acelaşi număr de silabe şi acelaşi raport numeric între accentele principale şi cele secundare.

In poezia lui Eminescu, un anumit fond cerînd, provocînd un anumit ritm, nedesminţita adecvare a formei la fond e *probată obiectiv*,—lucru greu în estetică. Se ilustrează aşa dar *cu fapte*, că creaţia lui Eminescu nu are nimic din ceiace s'a numit muncă-exerciţiu, „compoziţie", — că e fapt profund biologic.

Iar această corespondenţă perfectă dintre idee şi sonoritate — şi vom vedea că ea nu se mărgineşte numai la ritm — este una din cauzele impresiei rare pe care o dă poezia lui Eminescu[1].

Dar forma lui Eminescu are— în sfera fiecărui ritm — şi alte diverse adaptări la fond.

Mai întăiu, firește, variaţia măsurii în conformitate cu fondul poeziei. Cînd fondul e mai complicat, versul este mai lung. Aceasta se înţelege dela sine şi este o observaţie care se aplică la orice colecţie de poezii. E interesant să ne oprim asupra unor măsuri excepţionale din opera lui Eminescu. Aşa, de pildă, el are numai o poezie în versuri de şase silabe (cele mai scurte versuri ale lui, afară de versurile-sfîrşit de strofă din două

1. In discuţiile de mai sus n'am ţinut seamă de poeziile *Mortua est*, *Inger de pază*, *Sara pe deal*, *Odă* (în metru antic), scrise în alte ritmuri, excepţionale în poezia lui Eminescu, şi nici de poeziile «în formă populară», *prin definiţie* trohaice,— care de altfel ar confirma regula.

poezii și de unele versuri din bucățile rămase la moartea lui în manuscris) : *Mai am un singur dor*, în toate variantele, poezie funebră (și firește în metru iambic). Și singura poezie subiectivă cu adevărat funebră, căci în *O, mamă*, poetul nu chiamă moartea, nici n'o idealizează. Scurtimea aceasta redă aici perfect simplicitatea gravă a sentimentului, tonul minor al stării sufletești, oboseala și detașarea de viață. Poate cineva concepe *Mai am un singur dor* în versuri lungi? Versurile, cu cît sînt mai lungi, cu atîta sînt mai mult „literatură" și retorică.

In *Pe lîngă plopii fără soț*, versurile de opt silabe (obișnuite în poezia lui Eminescu) alternează cu cele de șase silabe. Versul de șase silabe, „scurt și cuprinzător", corespunde mereu în această poezie cu ceiace e mai frapant, cu ceiace are în adevăr la inimă poetul, cu ceiace parcă ar vrea să sublinieze, cu „încheerea" versului anterior :

Pe lîngă plopii fără soț
Adesea am trecut,
Mă cunoșteau vecinii toți,
Tu nu m'ai cunoscut.

La geamul tău ce strălucea
Privii atît de des,
O lume toată 'nțelegea,
Tu nu m'ai înțeles.

De cîte ori am așteptat
O șoaptă de răspuns,
O zi din viață să-mi fi dat,
O zi mi-era de-ajuns, etc.

Un alt mijloc de adaptare a formei la fond, sînt anumite combinaţii metrice.

In *Mai am un singur dor*, versurile fără soţ din fiecare strofă sînt compuse din iambi, iar versurile cu soţ din amfibrahi (iambi abundenţi) :

Mai am-un sin-gur dor
In liniş-tea sării etc.

Prin această alternanţă, oboseala şi detaşarea sînt redate şi mai bine.

In *Sara pe deal*

(Sara pe deal || buciumul — sună cu — jale) combinarea de picioare : coriamb, dactili, troheu este în bună parte elementul care dă acestei poezii de fericire o notă de duioşie şi de *morbidezza*, adică farmecul ei straniu.

Dar factorul auxiliar cel mai important al ritmului e proporţia dintre accentele principale şi cele secundare ale versului şi poziţia lor pe cuvinte (fapt care dă poetului posibilitatea să se mişte cu toată libertatea şi să realizeze tot felul de combinaţii în „schema" trohaică sau iambică).

In versul subliniat :

Icoana stelei ce-a murit
Incèt pe cèr se sùc—

ritmul iambic şi maximum de accente principale (ale vorbirii) din versul subliniat, toate pe sfîrşit sau aproape pe sfîrşit de cuvinte, şi faptul că acest vers, mai scurt ca măsură decît precedentul (care, din punctele de vedere discutate, îi serveşte ca

piesă de comparaţie) are, totuşi, tot atîtea accente principale ca şi acela,—toate acestea *sue* steaua tot mai sus cu fiecare iamb, adică cu fiecare silabă accentuată. Cetiţi, şi veţi simţi cum steaua se sue pe iambi ca pe nişte trepte.

In versul subliniat:

Inălţimile albastre
Plèacă zàrea lòr pe deàluri

troheii, cu maximum de accente principale, (pe cînd în versul prim sînt numai două) şi toate pe începutul cuvintelor, aşa dar scoborîrea, (repetată pe fiecare sfîrşit de cuvînt) dela accent principal la neaccent, coboară zarea — tot mai jos şi treptat — pe dealuri[1].

Efecte mari scoate muzica din sufletul lui Eminescu din rimă.

Dar mai înainte de toate trebue să observăm că şi în privinţa rimei există două faze în evoluţia lui Eminescu,—iar aceste două faze corespund exact cu fazele constatate până acum.

In primul rînd, frecvenţa rimelor.

Poeziile cu versuri lungi au, firește, toate versurile rimate. In privinţa poeziilor cu versuri scurte, adică marea majoritate a poeziilor lui Eminescu, constatăm că dela 1870—1879 (faza primă) în toate poeziile (cu două excepţii) din cele patru versuri ale strofei rimează numai două; iar în faza

1. Bine înţeles că scoborîrea e dată de înţelesul cuvintelor. Ritmul numai ajută la producerea impresiei. Acelaşi ritm poate ajuta altă impresie.

a doua (cu trei excepţii) rimează toate versurile strofei. Aceasta dovedeşte că în faza a doua forma e mai artistică. Eminescu îşi impune greutăţi mai mari — căci versurile mici şi toate rimate sînt o „formă" draconică.

Strofa :

Căci unde-ajunge nu-i hotar,
Nici ochiu spre a cunoaşte,
Şi vremea 'ncearcă în zadar
Din goluri a se naşte

în care Eminescu formulează nici mai mult nici mai puţin decît geneza timpului, e alcătuită din cîteva cuvinte, grupate în patru unităţi mici, compuse dintr'un număr fix de silabe, orînduite conform unui sistem fix de accentuare şi terminate cu sunete care să dea rime. Şi toate astea realizate într'un spaţiu infim, în care să se poată mişca poetul spre a îndeplini aceste condiţii grele.

Cînd rimează numai două versuri din cele patru ale strofei, — cînd, în realitate, cele patru versuri mici sunt două mari — poetul are mai multă libertate de mişcare, spre a muta cuvintele, ca să obţie ritmul şi rima.

In al doilea înd, calitatea rimelor.

In faza primă Eminescu are adesea asonanţe în loc de rime. In faza a doua, — foarte rar.

Unui lector din Muntenia, această afirmare i se va părea neadevărată, pentrucă rimele moldoveneşti i se vor părea asonanţe.

Dar poezia este o artă a auzului, nu a văzului. Şi pentru urechea lui Eminescu : crînguri-singuri

(moldovenește : sînguri), îngheț — dimineți (mold : dimineț), cireș — ieși (mold : ieș), ochelari—cîntar (mold. popular : cîntari(u), isteț— musteți (mold : musteț), colț—bolți (mold : bolț), față—brațe (mold : brață), bujori —pînditor (mold. popular : pînditori(u) etc. sînt rime. Ele sînt asonanțe numai în limba literară[1] . Apoi, Eminescu mai are două trei rime populare—ca în poezia populară din toată Dacia—care cad pe silabă întonată cu accent secundar, ca de pildă : asta è—urmelè, ori : totuși è — asemenè.

Lipsa de asonanțe, în faza a doua, arată iarăși un progres artistic.

Mai departe, și tot din punct de vedere calitativ, dar în altă privință :

Eminescu este cel dintăiu poet romîn care face din rimă un scop și un lux. El nu se mulțumește să „găsească" rima, el vrea ca rima să fie, prin ea însăși, un element estetic al poeziei.

In rima lui se întîlnesc, pe cît e posibil, noțiuni cît mai deosebite, un substantiv concret cu unul abstract, un neologism cu un cuvînt băștinaș, un nume propriu cu unul comun, două „părți de cuvînt" deosebite, un cuvînt compus din mai multe cu unul simplu, etc.

Rimele ușor de obținut, rimele uzitate, rimele banale, nu frapează inteligența, cu alte cuvinte atenția și, prin aceasta, nici urechea.

---

1. De unde urmează că în pronunțarea lui Eminescu: *lemn — semn* (mold. *sămn*), *sicriu — țiu* (mold *țiu*) sînt... asonanțe.

In faza primă, Eminescu are rima excelentă. Dar are mai rar rima de lux, surprinzătoare, strălucitoare.

Aceste rime sînt caracteristice fazei a doua—un alt progres artistic dela o fază la alta — şi mai ales (şi vom vedea pentru ce) *Scrisorilor*.

Eminescu, creînd în poezia romînească rima adevărată, şi rima rară, de lux, este original şi în rimă. Rimele lui sînt şi ele *eminesciane*. Aceasta e atît de adevărat, încît—lucru rar—el poate fi şi a fost plagiat şi în privinţa rimei, şi plagiatul se cunoaşte imediat, atît de mult rimele lui sînt ale lui şi poartă pecetea lui.

Dar toate acestea n'ar fi nimic, dacă rimele acestea n'ar avea calitatea eminentă,—care poate fi numită sinceritatea rimei—de a da impresia că cuvintele din rimă nu puteau fi altele, că sînt acele care trebue să fie, că sînt „de-acolo".

Nu e greu de tot să imaginezi rima „recunoască-l—dascăl". Meritul e să ştii ce să faci cu ea.

Fericească-l scriitorii, toată lumea recunoască-l,
Ce-o să aibă din acestea pentru el bătrînul dascăl

nu are nimic silit. Chiar dacă n'ar fi acel „fericească-l" care cere pe „recunoască-l" (dacă Eminescu a construit fraza anume aşa, aceasta arată dibăcia sa artistică), încă n'am simţi nimic forţat în rima aceasta.

Şi tot aşa în :

După vremuri, mulţi veniră, începînd cu acel oaspe,

Ce din vechi se pomeneşte, cu Dariu al lui Istaspe şi în oricare alte versuri cu rimă rară, „greu de găsit".

In deosebire de celelalte elemente ale formei, cred că în privinţa rimei Eminescu proceda intenţionat. Cred că pleca adesea dela dicţionarul lui de rime. Cred că-şi impunea greutăţi ca să le învingă. In versul de mai sus, el avea nevoe numai de Dariu. Ar fi putut să-l pună în corpul versului şi să scape uşor. Dar i-a plăcut rima rară : *oaspe-Istaspe*—şi a construit versurile în vederea rimei (zic „construit", nu „inventat"). Şi minunea este că nu se cunoaşte intenţia, căci aceste versuri dau impresia că sînt exact acele care trebuiau să exprime ideia—aşa cum este exprimată.

Dar instinctul lui artistic apare surprinzător de sigur şi de fin în distribuirea rimelor.

In elegii, unde, cum am văzut, stilul este simplu, rima este excelentă, dar normală, dacă se poate spune astfel. Rar apare cîte o rimă de lux. Rimele prea strălucitoare ar fi distonat în acel stil. Fastul ar fi neporivit în poezii intime, discrete, eminamente soliloce.

Dar în procesul de advecare al formei la fond, Eminescu dovedeşte o subtilitate de neînchipuit.

Citez din nou partea primă din *Pe lîngă plopii fără soţ* :

Pe lîngă plopii fără soţ
Adesea am trecut,
Mă cunoşteau vecinii toţi,
Tu nu m'ai cunoscut

La geamul tău ce strălucea
Privii atît de des,
O lume toată 'nțelegea,
Tu nu m'ai înțeles.

De cîte ori am așteptat
O șoaptă de răspuns !
O zi din viață să-mi fi dat,
O zi mi-era de-ajuns.

O oară să fi fost amici,
Să ne iubim cu dor,
S'ascult de glasul gurii mici
O oară și să mor.

Imi permit să reproduc dintr'un vechiu articol al meu următoarele :

„Aceasta este o veche-poveste". E povestea tînărului singuratic, timid și mai întotdeauna sărac. A eroului obișnuit în literatura epocii eminesciane..

„Simplicitatea situației și candoarea sentimentului din aceste strofe este redată prin procedee stilistice de o desăvîrșită simplicitate. Expresii directe. Stil sărac. Nici un ornament. Nici o „figură de stil". Abia un epitet : „fără soț"...

„Dar nu numai mijloacele de expresie sînt simple în strofele de mai sus, ci și ideile... Trecea pe la casa ei, vecinii îl cunoșteau, numai ea nu-l cunoștea : dacă i-ar fi dat o zi din viață, i-ar fi fost de-ajuns... sau măcar să fi fost „amici" o oară, să se „iubească cu dor" și „să moară" !...

„Aceste idei sînt nu numai simple. Sînt și banale...

„Trecem la partea a doua a poeziei.

„In prima parte a vorbit tînărul romantic, timid și modest... In partea a doua, imediat după acel „să mor" din *Dorul inimii*, apare cineva atît de excepțional! Un supraom. Procedeul de compoziție are ceva analog cu acela al cunoscutei poezii a lui Heine, în care după primele două strofe (un tînăr iubește o fată, fata iubește pe altul, etc.) anume banale și naiv-prozaice, urmează sfîșietoarea strofă: „Das ist eine alte Geschichte". Intocmai așa și la Eminescu, partea primă servește ca piesă de sprijin părții a doua și o înalță.

„In adevăr, după tînărul, care suspină la poarta Ei în zîmbetul vecinilor—apare Hyperion, încă și mai mîndru decît în Luceafărul, conștient de superioritatea lui pănă la grandomanie:

Dîndu-mi din ochiul tău senin
O rază dinadins,
In calea timpilor ce vin
O stea s'ar fi aprins!

Ai fi trăit în veci de veci
Și rînduri de vieți,
Cu ale tale brațe reci
Inmărmurai măreț

Un chip de-apururi adorat,
Cum nu mai au părechi
Acele zîne ce străbat
Din timpurile vechi.

„In partea întăia ideile și cuvintele erau banale. Acum a venit în scenă Hyperion, și totul s'a

schimbat. In partea primă fraza era curentă, simplă, uşor de înţeles. Aici fraza e lungă, complicată, savant ferecată şi concentrată până la obscuritate....”

Incheiu citaţia.

Voiu adăoga acum (ceiace n'am observat atunci) că şi rimele sînt în concordanţă cu fondul şi cu stilul.

In partea întăia, rimele sînt banale în toate cele patru strofe.

In trei, găsim culmea rimei banale : am trecut—nu m'ai cunoscut ; strălucea—înţelegea ; am aşteptat—să-mi fi dat. Cu alte cuvinte, forme verbale în rimă, în trei strofe de-arîndul ! Aşa ceva nu mai există nicăeii în Eminescu—pentrucă numai aici el a avut nevoe de ultima simplicitate de fond şi de formă.

In strofa a patra mai e şi rima mor—dor, destul de comună din cauza ideei din această strofă.

O singură rimă mai rară : „fără soţ—toţi” (rimă moldovenească)—iar rima aceasta mai rară a apărut acolo unde Eminescu a pus singurul element mai concret, mai pitoresc din aceste strofe !

Dar dela „Dîndu-mi din ochiul tău senin” încolo, în celelalte şapte strofe—nici o rimă banală, pentrucă acele strofe au alt fond şi alt stil. In ele este reacţiunea mîndră a lui Hyperion la umilirea din primele strofe.

Această subtilă dozare, această perfectă adaptare a formei la fond mi se pare un fapt cu totul remarcabil.

Acum rima rară.
Citez :

De-aşa vremi se'nvredniciră cronicarii şi rapsozii ;
Veacul nostru ni-l umplură saltimbancii şi Irozii.
In izvoadele bătrîne pe eroi mai pot să caut.
Au cu lira visătoare ori cu sunete de flaut
Pot să'ntimpin patrioţii ce-au venit de-atunci încolo ?
Inaintea acestora tu ascunde-te, Apollo !
O eroi ! care'n trecutul de măriri vă adumbriseţi,
Aţi ajuns acum de modă de vă scot din letopiseţi.
Şi cu voi drapîndu-şi nula, vă citează toţi nerozii,
Mestecînd veacul de aur în noroiul greu al prozii.
Remîneţi în umbră sfîntă, Basarabi şi voi Muşatini,
Descălecători de ţară, dătători de legi şi datini,
Ce cu plugul şi cu spada aţi întins moşia voastră
Dela munte păn la mare şi la Dunărea albastră !

Au prezentul nu ni-i mare ? N'o să-mi dea ce o să cer ?
N'o să aflu între-ai noştri vre un falnic juvaer ?
Au la Sybaris nu sîntem lîngă capiştea spoelii,
Nu se nasc glorii pe stradă şi la uşa cafenelii ?
N'avem oameni ce se luptă cu retoricele suliţi
In aplausele grele a canaliei de uliţi,
Panglicari în ale ţării care joacă ca pe funii,
Măşti cu toate de renume din comedia minciunii ?
Au de patrie, virtute nu vorbeşte liberalul,
De ai crede că viaţa-i e curată ca cristalul ?
Nici visezi că înainte-ţi stă un stîlp de cafenele,
Ce îşi rîde de-aste vorbe îngînindu-le pe ele.

Vezi colo pe uriciunea fără suflet, fără cuget,
Cu privirea 'npăroşată şi la fălci umflat şi buget :
Negru, cocoşat şi lacom, un isvor de şiretlicuri,
La tovarăşii săi spune veninoasele-i nimicuri ;
Toţi pe buze-avînd virtute, iar în ei monedă calpă,
Quintesenţă de mizerii dela creştet pănă'n talpă,
Şi de-asupra tuturora, oastea să şi-o recunoască,
Işi aruncă pocitura bulbucaţii ochi de broască...
Dintr'aceştia, ţara noastră îşi alege astăzi solii !
Oameni vrednici ca să şază în zidirea sfintei Golii
In cămeşi cu mînici lunge şi pe capete scufie :
Ne fac legi şi ne pun biruri, ne vorbesc filozofie...

Rime mai frumoase decît cele mai frumoase din versurile de mai sus or fi existînd poate—pentru unele gusturi — aiurea în poeziile lui Eminescu, dar o asemenea îngrămădire, o asemenea mobilizare nu mai există nicăeri.

Şi nu e o întîmplare.

Rima este la Eminescu un ornament al formei, distribuit exact caşi celelalte elemente.

In elegii—la formă simplă, rima onorabilă şi atîta tot. (La forma banală—savant banală—din primele strofe din *Pe lîngă plopii*, rimă banală).

In *Scrisori*, forma este pretutindeni bogată şi strălucitoare.

In pasagiile descriptive, epice, în scena de amor romantic medieval—pentrucă descripţia, epopea, amorul romantic (încadrat, cum ştim, întotdeauna în natură), cer stilul ornat.

In pasagiile filozofice şi „sociologice", pentrucă fondul, prozaic prin natura lui, are nevoe de cu-

loare puternică, epitete, imagini, spre a deveni poetic.

Iar fondul cel mai prozaic din *Scrisori* e în versurile de mai sus. E vorba de politica de toate zilele de pe-atunci, de partidul liberal, de unul din şefii partidului.

Acest fond, ca să devină poezie—şi a devenit poezie admirabilă—a cerut culoare puternică. Şi Eminescu a mobilizat totul. Expresii rare, teribile, insulte geniale,—şi risipă de rime de lux, căci versul, ca vers, n'are alt ornament decît rima.

Dar trebue să trecem la altăceva. La o privire mai de aproape asupra adaptării rimei la fondul exprimat prin versul din care face parte.

Poeziile de desnădejde ale lui Eminescu, am văzut, sînt iambice. Iar cele de mai profundă desnădejde mai au ceva : au toate rimele masculine, adică se isprăvesc toate în iambi puri—se isprăvesc *pur iambic.*

Pe bănci de lemn în scunda tavernă mohorîtă

se isprăveşte cu o silabă neaccentuată (şi rima e feminină).

Departe sînt de tine şi singur lîngă foc.

se isprăveşte cu o silabă accentuată (şi rima e masculină).

Încă odată : versurile isprăvite cu rimă masculină, versurile isprăvite pur iambic sînt *mai* iambice, şi atunci e firesc ca poeziile cele mai desnădăjduite, mai „iambice", să aibă versurile cu rimă masculină. Iată acele poezii : *Departe sînt de tine,*

Despărţire (în fiecare din aceste poezii numai o singură rimă e feminină), *Din valurile vremii*, *O, mamă*, *Din noaptea*, *De ce nu-mi vii*, versurile nepărechi din *Mai am un singur dor* în toate variantele şi *Pe lângă plopii fără soţ*, care cîntă cea mai mare mîhnire produsă în viaţa pasională a lui Eminescu—şi care este probabil inspirată de amorul lui poate cel mai puternic (pentru d-na Poenaru).

Dar în privinţa rimei trebue să facem mai multe observaţii. Eminescu, pe cît se poate, pe cît îi permit sintaxa, măsura, ritmul etc. pune în rimă cuvîntul esenţial din vers.

Iată cîteva exemple de reuşită perfectă:

In:

Mai am un singur dor,
In liniştea sării
Să mă lăsaţi să mor
La marginea mării

ideile esenţiale sînt, toate, în cuvintele din rimă.

Şi tot aşa în:

Iar dacă împreună va fi ca să murim,
Să nu ne ducă'n triste zidiri de ţintirim,
Mormîntul să ni-l sape, la margine de rîu,
Ne pună'n încăperea aceluiaşi sicriu.

Ori în:

A fost odată ca'n poveşti,
A fost ca niciodată
Din rude mari împărăteşti
O prea frumoasă fată.

Bine înţeles, aceasta nu e posibil întotdeauna, dar Eminescu tinde mereu la acest ideal.

Dar cuvîntul din rimă mai are la Eminescu şi altă calitate, iarăşi pe cît e posibil : o sonoritate corespunzătoare ideii exprimate în versul respectiv.

De exemplu, în versurile :

Şi-ale rîurilor ape ce sclipesc fugind în ropot.
De departe'n văi coboară tînguiosul glas de clopot,

cuvintele esenţiale *ropot* şi *clopot* sînt în rimă, aşa dar ele sînt evocatoare nu numai prin sunetele lor, nu numai prin poziţia lor în rimă, ci şi prin coeficientul ce-l capătă *unul dela altul*. Onomatopeicul „ropot" e întărit, în sonoritatea lui, în „onomatopeismul" lui, prin sonoritatea: „clopot".

In :

Fluturi mulţi, de multe neamuri, vin în urma lui un lanţ,
Toţi cu inime uşoare, toţi şagalnici şi berbanţi

cuvîntul esenţial „berbanţi" e în rimă. Dar prin sonoritatea lui (acest cuvînt corespunde sonor cu înţelesul lui [1]), pusă în evidenţă „trîmbiţată" prin rimă şi întărită prin pregătire de „lanţ" din versul precedent, redă la maximum ideia din acest vers.

1) Adică corespunde mai bine decît altă combinaţie posibilă de sunete. De altfel, orice cuvînt din limba *maternă*, fiind asociat de mult şi indisolubil cu ideia, pe care o denumeşte, nu e un simplu semn al ideii, cum e pentru noi un cuvînt din altă limbă, ci *seamănă* cu ideia prin sonoritatea sa, are ceva onomatopeic. Bine înţeles că „berbanţi" seamănă mai bine decît altele.

In strofa :

S'aud pe valuri vînt,
Din munte talanga,
Deasupra teiul sfînt
Să-şi scuture creanga

sonoritatea onomatopeică *talanga* din rimă, e întărită de sonoritatea „creanga".

In versurile :

Tristă-i firea, iară vîntul spărios o creangă farmă,
Singuratice isvoare fac cu valurile larmă,

cuvîntul esenţial (*larmă*) din rimă, evocator, prin sonoritate, ca un adevărat onomatopeu, este anunţat dinainte de răsunătorul *farmă*.

In versurile :

Şi s'aşează toţi la masă, cum li-s anii, cum li-i rangul,
Lin vioarele răsună, iară cobza ţine hangul,

exact acelaşi lucru, cu deosebire că *hangul* este şi mai expresiv pentru ideia pe are o denumeşte.

In strofa :

Ce frumos era în crînguri
Cînd cu ea m'am prins tovarăş —
O poveste încîntată
Care azi e'ntunecată,
De-unde eşti, revino iarăşi
Să fim singuri

cuvintele esențiale—*crînguri, singuri* (ideia strofei e: singuri în crînguri)—sînt cele mai sonore din toată strofa, sonoritate potențată de poziția lor în rimă.

Dar și mai important decît aceste corespondențe speciale, este altceva. Este muzica rimelor care ajută la impresia totală, difuză, a unei poezii. In *Mai am un singur dor*, cele mai multe rime conțin sunetele nazale *n* și *m*,—consoanele cele mai muzicale ale limbii (singurele care sună metalic), mai muzicale încă în combinație cu alte consoane. Nu transcriu poezia (cetitorul s'o caute în volumul lui Eminescu) ci numai rimele: lin—senin, flamuri—ramuri, într'una,—luna, talanga—creanga, vînt—sfînt, înainte—aminte, cetini—prietini, cînt—pămînt, patemi—singurătate-mi. Nouă din șaptesprezece rime, așa dar 50%, au *n* și *m* (iar *n* și *m* formează numai 10% din consoanele limbii). Aceste rime sonore dau poeziei un adevărat acompaniament muzical. Așa și *O, mamă*: Patru rime din nouă conțin aceste sunete. Iar restul de cinci nici ele nu sînt oricare. Ele conțin, toate pe *u* sau *o*, vocalele care contribue la impresia de gravitate și tristeță. Așa dar în *O, mamă* toate rimele, într'un fel sau altul, ajută la impresia profundă produsă de această poezie. Dar în *O, mamă*, la impresia muzicală a rimelor contribue și sonoritatea cuvintelor din corpul versurilor, căci aceste cuvinte sînt excepțional de bogate în sunetele metalice *n*, *m* și combinațiile lor.

Și cu acestea trecem la alt capitol: la concor-

danţa dintre sonoritatea expresiei şi ideia exprimată.

Un mijloc inferior, primitiv—şi care se mărgineşte numai la senzaţiile de auz—este copiarea sunetelor din natură prin redarea lor ca atare—ca clasicul *brechechechex-coax-coax* pentru a reda cîntecul broaştelor — ori ca combinaţia silită de cuvinte: „Legînd ani vani d'ani vani" a lui Macedonski pentru a reda sunetul clopotului.

Procedeul este neartistic. In cazul lui „brechechechex", se introduce în vers un sunet din natură. E caşi cum un pictor ar pune un buchet adevărat în pieptul femeii pictate.

In cazul al doilea, se vede căutarea, se dă pe faţă că scriitorul nu s'a condus de logica frazei, nu a spus cu sinceritate ceiace avea de spus, ci a acumulat anume cuvinte, care să imite natura. E un procedeu copilăresc, e ca un „joc de familie", şi efectul este comic.

Procedeul este superior — cînd expresia e cea firească, cerută de înţeles, de logica frazei şi cînd sonorităţile ajută numai, se adaogă la înţeles, aşa încît sunt evidente numai la analiză.

Şi aceasta are loc numai cînd scriitorul nu le-a căutat, ci i-au venit subt condeiu, pentrucă au fost produse de muzica din sufletul lui—ori, dacă le-a căutat, nu se cunoaşte.

La „legînd ani vani d'ani vani", procesul se vede bine că e în întregime conştient. E cîştigarea unui rămăşag.

Cînd Eminescu zice :

Şi ca nouri de aramă, şi ca ropotul de grindeni,
Orizontu 'ntunecîndu-l, vin săgeţi de pretutindeni,

„grindeni" şi „pretutindeni", prin sonoritatea lor, întărită de repetarea sunetului în rimă, redă zbîrnîitul metalic al săgeţilor în chip firesc, fără sforţare. Nu e nevoe să presupunem, numai decît, intenţie din partea autorului. S'a exprimat aşa, pentrucă aşa trebuia să se exprime. „Armonia imitativă" a rezultat, pe deasupra, ca o întîmplare binevenită. Şi, desigur, că aceste cuvinte i-au venit în minte poetului spontan, ca efect al muzicii din suflet, ca produs al instinctului poetic şi nu al voinţei conştiente.

Conştiinţa a primit numai, a selectat din diversele expresii, care îi vor mai fi apărut în conştiinţă.

Dar să ilustrăm diferitele grade, tot mai subtile, de conformare a sonorităţii la idee.

Sonorităţi manifeste, deadreptul imitative, conştient combinate, nu-mi par a fi decît în versul :

Vîjîind ca vijelia şi ca plesnetul de ploae,

(şi încă mă îndoesc dacă sînt combinaţii cu totul căutate — şi nu produse, şi ele, de jocul liber al creaţiei şi numai aranjate),

şi *poale* în versul :

Un murmur de *horum-harum.*
Cîştigînd cu clipoceală *nervum rerum gerendarum*

unde „murmurul" e continuat prin cuvintele latinești.

Dar și în aceste versuri, procedeul e întrebuințat în marginile esteticei celei mai riguroase.

In versurile :

Vino'n codru la izvorul
Care tremură pe prund—,

în care repetarea sunetului *r* redă senzația acustică a zgomotului apei care fuge pe pietre—„armonia imitativă" este cu siguranță produsă cu totul inconștient în procesul profund al creației, cînd poetul *vedea și auzea* izvorul.

Și tot așa, căderea izvorului, prin repetarea lui *d* din versul prim și, în al doilea rînd, a lui *r* din versul al doilea :

S'aud cum blînde cad
Izvoarele 'ntr'una

(Țăranii dela munte numesc *duruitori* căderilor pîraelor).

Sau cîntecul vîntului în versul :

S'aud pe valuri vînt

Și încă și mai bine în :

Să treacă lin prin vînt
Atotștiutoarea

Mai subtil, mai discret se redă sunetul grav al clopotului (sau mai exact, se suggerează) prin lungimea versului, prin ritm, prin vocalele *o* și *u* repetate, prin sonoritatea (parcă onomatopeică, din cauza ideii) a cuvîntului *aramă*, în versul :

Se bate miezul nopţii în clopotul de-aramă.

Sau iată un exemplu unde ideia este *ilustrată* prin sonorităţi :

In vesmînt de catifele, un bondar rotund în pîntec
Somnoros pe nas ca popii glăsueşte 'ncet un cîntec,

în care ideile : *somnoros* şi *glăsueşte ca popii*, sînt întărite prin sonorităţile : *bondar, rotund*, prin rima *pîntec—cîntec*, şi prin mulţimea de *o* din cuvintele neutre adăogate la aceiaşi *o* din cuvintele sonore.

Dar uneori sonoritatea este evocată indirect, ca în versurile :

Inginat de glas de ape
Cînt'un corn cu'nduioşare

unde (lăsăm la o parte primul vers care este evocator prin sunete), sonoritatea este redată prin noţiunea morală *înduioşare*. In realitate acest cuvînt este un epitet, care redă o senzaţie acustică.

Pentru sunete nu există în limbă multe adjective. Propriu zis, cele cîteva calificative : înalt, subţire, dulce, ascuţit, etc., sînt împrumutate dela alte senzaţii. Iar un epitet acustic (fie şi împrumutat) nu există firesc pentru sunetul cornului.

„Cînt'un corn cu'*nduioşare*" evocă impresia cea mai puternică pe care o face cornul asupra unui om, face să retrăeşti momentele, cînd ai auzit—cîndva—cornul în pădure, face aşa dar, să *auzi* cornul, să ai reprezentarea acustică a cornului. Şi acest „cu'nduioşare" devine astfel un epitet auditiv, găsit de un poet genial.

Un exemplu strălucit de concordanţă între sunete şi idee—găsim în poezia *Dorinţa.*

Vom visa un vis ferice
Ingîna-ne-vor c'un cînt
Singuratice izvoare,
Blînda batere de vînt.

Adormind de armonia
Codrului bătut de gînduri,
Flori de teiu deasupra noastră
Or să cadă rînduri-rînduri.

Dar aici este ceva mai mult. Muzica aceasta nu redă numai o realitate—sunetul nedefinit al pădurii — ci, cum am arătat altădată, este şi un acompaniament muzical al poeziei, al ideii generale a poeziei *Dorinţa.*

Un acompaniament muzical de aceiaşi natură, şi tot prin sonoritatea consoanei metalice *n* combinată cu alte sunete, repetată în cursul versurilor şi puternic prezentă în rimă — îl constatăm în versurile acestea, care cîntă cu adevărat :

Iară tei cu umbra lată şi cu flori până'n pămînt
In spre apa'ntunecată lin se scutură de vînt.

Uneori ritmul şi sonorităţile ajută şi urechea şi ochiul :

Ca molcoma cadenţă a undelor pe lac.

Şi, cu aceasta, trecem la altceva.

Eminescu redă prin sonorităţi nu numai senzaţii de auz, ci şi alte senzaţii, de pildă de văz

(vreau să spun că ajută, prin sonorităţi, la provocarea acestor senzaţii).

In versurile :

Vor arde'n preajma mea
Luminile'n dealuri, —

cuvîntul „luminile", din cauza numărului minim al accentelor principale ale versului şi mai ales a celor doi de *i* şi a lui *e* (în moldoveneşte tot *i*)— din cauza acestui „pointilism" vocalic — redă, şi el, licărirea stelelor.

Tot aşa imaginea din versul subliniat, prin ritm, minimul de accente principale şi mulţimea de *e* şi *i* :

Priveliştile sclipitoare,
Ce'n repezi şiruri se dıştern,

In versurile :

Cînd prin crengi s'a fi ivit
Luna'n noaptea cea de vară—

repetarea lui *a* din versul al doilea (cu maximum de lungime a lui *a* din „vară") lărgeşte orizontul deschis de apariţia lunii.

In versul subliniat :

Cerul stelele-şi arată
Solii dulci ai lungii linişti,

sunetele „dulci" din ultimul vers şi mai ales mulţimea de *l*, sunet lin — care repetă sonoritatea cuvîntului esenţial „stelele",—redau admirabil, şi ele, liniştea nopţii.

Isprăvesc aici. Eu n'am avut de gînd să fac un inventariu, ci numai să ilustrez prin cîteva exemple procesul de creaţie din punctul de vedere al sonorităţii adaptate la fond. Exemplele date de mine nu sînt cazuri excepţionale, „trouvailles" ale lui Eminescu, flori rare care-i smălţează stilul. Sînt un element al acestui stil, căci este dela sine înţeles că expresia unui adevărat poet va fi mereu în cea mai strînsă concordanţă cu stările de suflet, nu numai din punct de vedere noţional, ci şi din punctul de vedere al sonorităţii.

Dar cuvintele mele : „isprăvesc aici", mai au un înţeles. Ele vreau să spună că nu merg mai departe — mai în jos — spre concordanţe între fond şi sonoritate mai puţin aparente.

Şi nu merg, pentrucă proba concordanţei este impresia subiectivă, şi dacă pănă aici sper că cetitorul a avut şi el impresia, pe care susţin eu că o produc versurile citate — dacă aşi face un pas mai departe, mă tem ca impresiile mele să nu fie socotite drept halucinaţii.

Aşa, de pildă, dacă aşi afirma că în strofa :

Din al lor treacăt să apuc
Acele dulci cuvinte,
De care azi abia mi-aduc
Aminte,

versul al treilea redă, sonor, încetineala acelui fel de gîndire care se numeşte o vagă amintire, şi o redă pentrucă cuvintele din acest vers sînt de aşa natură încît produc o pauză după ele, impun la lectură mici întreruperi ; şi dacă voiu mai adăoga

că *Aminte*, deşi alt vers, parcă lungeşte versul discutat şi că sonoritatea „aminte" din rimă contribue la melancolia unei astfel de stări sufleteşti —cetitorul va subscrie oare şi la această afirmare? (*Teoretic*—trebue să subscrie, pentrucă, cu siguranţă, Eminescu fiind un poet adevărat, aceste cuvinte, această „formă" i-a venit din cauza fondului acestor versuri).

Şi va subscrie (nu din motive teoretice, ci pentrucă senzaţia i-o dictează), cînd voiu afirma că versurile subliniate din strofa:

Luceferi ce răsar
Din umbră de cetini,
Fiindu-mi prieteni,
O să-mi zîmbească iar,

redau, prin simplicitatea scurtimii lor şi prin sonoritatea lor murmurătoare, intimitatea misterioasă, „mioriţismul" din conţinutul lor? [1]

Pănă aici a fost vorba de sonorităţi care pot cădea în sfera analizei. Dar după cum vibraţiile de dincolo de roş şi de dincolo de violet nu le

1 Am vorbit în altă parte mai pe larg de ceiace cîştigă această poezie dela scurtimea versurilor. In strofa de mai sus, efectul, cred, e palpabil. Dar voiu mai observa că aici scurtimea versurilor apropie cele două cuvinte din rimă — cuvintele esenţiale — le desparte numai printr'un cuvînt—şi quasijuxtapunerea lor ajută la potenţarea impresiei produsă de ideile (întovărăşite) exprimate de aceste cuvinte şi stabileşte un raport mai profund între ele: «Luceferii» nu au nimic amical. Ei sînt sinistri, inspăi-

mai percepem, dar sînt operante—tot așa corespondențele de sonorități cu fondul mai ascunse și mai fine nu le mai putem constata, dar din cauza aceasta ele nu încetează să contribue la impresia produsă asupra noastră de o poezie. *Și ele sînt principalul.* Acele pe care le putem constata, formează un procent mai mic. Celelalte contribue *mereu* la frumusețea, la forța de suggestie a poeziei eminesciane—și a oricării poezii autentice.

Acești factori ai sonorității discutați până aici contribue cu toții, *în fiecare poezie,* la frumusețea ei, la puterea ei de impresionare—se ajută unul pe altul; capătă fiecare un coeficient de la ceilalți, suma lor, ca orice sumă psihologică, fiind mai mare decît ar fi suma aritmetică a părților. Am văzut de pildă în *O, mamă* cum contribue la puterea ei de suggestie ritmul iambic, rima masculină, cuvintele esențiale puse în rimă, sonoritatea (adec-

---

mîntători, în fundul universului. Dar văzuți printre cetini, *aduși* printre crengi, ei ajung să facă parte din lumea noastră, vin lîngă noi, ne devin prietini. In varianta;

Luceferi ce răsar
In umbră de cetini,
O să-mi zîmbească iar,
Fiindu-mi prietini,

«fiindu-mi prietini» arată cauza zîmbetului, dar nu și efectul ivirii lor printre cetini, ca în varianta cealaltă. Acolo „prietini" apare ca efect al apariției printre cetini, din cauza apropierii celor două cuvinte, și nu din cauze sintactice. Dar apropierea *parcă* produce și un raport sintactic.

vată fondului) a rimelor şi sonorităţile din chiar lăuntrul versurilor. Acelaşi lucru l-am văzut în *Mai am un singur dor*—unde mai operează şi combinaţia de ritmuri şi unde am mai relevat şi proporţia de accente principale şi secundare—proporţie operantă cu efect estetic în toate poeziile [1].

Mijloacele sonore de care a fost vorba în aceste pagini variind cu fondul, e interesant de observat utilizarea lor şi distribuirea lor în poeziile mari, în care fondul de idei şi de sentimente e variat şi complex. Căci dacă, din punctul de vedere al sonorităţii, *Dorinţa*, de pildă, e ca un *lied*, o poezie ca *Scrisoarea III*, e ca o simfonie.

Cîteva efecte de sonoritate din această *Scrisoare*:

Iată acordul iniţial:

Un sultan—dintre aceia—ce domnesc—peste
vre-o limbă.

Linioarele despărţitoare arată că versul se poate ceti şi aşa. Şi eu pretind că aşa trebue cetit.

Construirea lui nu numai că-ţi permite să-l cetești aşa, dar te şi învită, pentrucă cu acest vers începe o povestire. Şi omul cuminte care pleacă la un drum lung, n'o ia deodată repede.

(Toţi recitatorii buni ai lui Eminescu, pe care i-am auzit eu, începeau această *Scrisoare*, pornind încet, „tacticos". Nu-mi aduc aminte, dacă ros-

---

1 Vezi, la sfârşitul volumului, Anexe, III.

teau exact aşa cum am transcris eu versul mai sus).

Să se observe că versul se tae dela sine în bucăţi simetrice :

Un sultàn — dintre acèia
1 2 3 1 2 3 4 5
Ce domnèsc — peste vre-o lìmbă
1 2 3 1 2 3 4 5

Grupul I : trei silabe, cu accentul principal pe a treia. Grupul II : cinci silabe, cu accentul principal pe a patra.

Şi susţin că aşa trebue cetit cum am spus, pentrucă nu în zadar există în construcţia versului această simetrie, adică acest elemnt estetic în plus.

Transcriu începuturile celorlalte *Scrisori* :

Cînd cu gene ostenite sara suflu'n lumînare

Dece pana mea rămîne în cerneală mă întrebi

Stă castelul singuratic, oglindindu-se în lacuri

Incercaţi să despărţiţi în grupuri simetrice, în orice chip, aceste versuri, şi ori n'o puteţi face, ori, unde o puteţi, veţi contraria înţelesul, ori veţi despărţi cuvinte imposibil de despărţit, ori chiar veţi tăia cuvintele în două. Silabele lor nu s'au grupat în vederea unor astfel de pauze, pentrucă n'a existat necesitatea psihică, pentrucă aceste versuri nu pot avea mai mult de două unităţi,—care se desfac dela sine. *Înţelesul* lor nu cere pornire

înceată, tacticoasă. Ele nu conţin element epic, ci psihologic (cele două dintăiu) şi descriptiv (ultima).

Aşa dar, dacă la începutul *Scrisorii III*, silabele şi accentele s'au grupat aşa, aceasta însamnă că aşa a cerut fondul.

Fireşte că nu tot episodul epic are această mişcare. Era imposibil. Dar nici nu era necesar. E vorba numai de un început, care „dă tonul". Cel mult, Eminescu menajează o transiţie, căci versul al doilea („Ce, *cu-a turmelor păşune*, a lor patrie şi-o schimbă"), din cauza incidentei subliniate în vers, aşa dar dintr'o cauză sintactică, poate beneficia, şi el, de o pauză naturală în plus.

Fără îndoială că în toate acestea nu e vorba de o intenţie a lui Eminescu, ci de instinctul misterios al artistului, sau mai simplu, de fineţa reflexelor cerebrale, graţie căreia o stare de suflet se realizează în întreg complexul ei.

Din altă parte a *Scrisorii III* — relativ la rimă. (Citez versurile, în care Malcatun apare lui Baiazid) :

Se cutremură Sultanul... se deşteaptă... şi pe cer
Vede luna ce pluteşte peste plaiul Eschişer ;
Şi priveşte trist la casa şeihului Edebali.
După gratii de fereastră o copilă el zări,
Ce-i zîmbeşte mlădioasă ca o creangă de alun,
E a şeihului copilă, e frumoasa Malcatun.

„Atmosfera", exotismul, impresia de Orient din aceste versuri, sînt redate mai ales de numele

proprii, şi de aceia sînt scoase, toate, în relief, accentuate cu putere, arătate cu degetul prin plasarea lor în rimă — culminînd în frumuseţa rimei *ca o creangă de alun — frumoasa Malcalun*, numele personagiului principal. Bine înţeles că aici a fost şi voinţa („ambiţia") lui Eminescu de a construi rime rare. Dar indiferent de orice, e vorba de efect.

Alt pasagiu,—cu acumulare de sonorităţi adecvate fondului :

Descrierea luptei dela Rovine. Nu transcriu, căci pasagiul e prea lung. Amintesc cetitorului, că aici se găsesc cele mai „imitative" „armonii" din opera lui Eminescu, chiar de acele, pe care le-am presupus create intenţionat :

Codrul clocoti de sgomot şi de arme şi de bucium
. . . . . .
Şi ca nouri de aramă, şi ca ropotul de grindeni
Orizontu'ntunecîndu-l, vin săgeţi de pretutindeni
Vîjîind ca vijelia şi ca plesnetul de ploae,
Urlă cîmpul şi de tropot şi de strigăt de bătae
. . . . . .
In genunchi cădeau pedestrii, colo caii se răstoarnă,
Cad săgeţile în valuri, care şueră, se toarnă, etc.

In pasagiul acesta, orchestra e în complectul ei. Sonorităţi puternice, cuvinte onomatopeice,—„armonie imitativă",—totul este pus la contribuţie.

Dar cumpăna a trecut. Turcii au fost alungaţi peste Dunăre.

Iar în urma lor se'ntinde falnic armia română

vers, care exprimă perfect liniştea ce urmează, mai ales în al doilea emistih, prin sonoritatea cuvintelor *falnic* şi *armia*, datorită acelor *a*, lungi din cauza accentului principal şi din cauză că sînt urmaţi de două consoane — aceleaşi consoane metalice, în combinaţie cu alte sunete. Trebue remarcată şi întrebuinţarea cuvîntului vechiu şi puţin uzitat *armia*, perfect la locul lui, — din cauza vechimii şi a sonorităţii lui.

Pe urmă vin versurile, în care Eminescu zugrăveşte noaptea calmă, ce urmează luptei :

Pe cînd oastea se aşează, iată soarele apune,
Voind creştetele 'nalte ale ţării să 'ncunune
Cu un nimb de biruinţă : fulger lung încremenit
Mărgineşte munţii negri în întregul asfinţit,
Păn'ce isvorăsc din veacuri stele una cîte una
Şi din neguri, dintre codri, tremurînd s'arată luna.
Doamna mărilor şi-a nopţii varsă linişte şi somn.
Lîngă cortu-i unul dintre fii falnicului Domn
Stă zîmbind de-o amintire, pe genunchi scriind o carte
S'o trimiţă dragei sale dela Argeş mai departe.

Instrumentele de fanfară au încetat. Dar acalmia care urmează luptei şi liniştea nopţii e redată şi prin amploarea *excepţională* a frazelor (*încălcarea* de vers : „cu un nimb de biruinţă" ; fraza : „fulger lung..." etc.) care ajută şi la evocarea întinderilor nemărginite din „întregul asifinţit".

Apoi un solo :

De din vale de Rovine

. . . . . .

şi, după o pauză, izbucnirea din nou a orchestrei întregi :

De-aşa vremi se învredniciră cronicari şi rapsozii
Veacul nostru ni-l umplură saltimbancii şi irozii—

cu sunetele puternice, cu rima sonoră, în care irozii din vremurile mici sînt confruntaţi cu rapsozii din vremurile mari, şi cu acea izbucnire teribilă de instrument metalic : *Saltimbancii*, insulta supremă adusă oamenilor de astăzi.

Şi apoi atacul împotriva partidului liberal cu acea cascadă de rime rare.

In aceste consideraţii am izolat elementul sonor. Bine înţeles că trebuind să-l pun în legătură cu ceiace exprimă, am atins, — numai întru atîta— şi fondul.

Dar mijloacele sonore lucrează deodată cu mijloacele de stil propriu zise şi cu ceiace se numeşte „compoziţie"— architectura unei opere de artă. Şi numai o analiză simultană a tuturor mijloacelor ar arăta complect efectul fiecăruia—şi complexitatea procesului de creaţie—căci elementul sonor capătă un coeficient dela celelalte—şi invers.

Un exemplu de acumulare de efecte :

„Vino ! Joacă-te cu mine.. cu norocul meu... mi-
aruncă
Dela sînul tău cel dulce floarea veştedă de luncă,
Ca pe coardele ghitarei răsunînd încet să cadă...

Ah! E-atît de albă noaptea, par'că ar fi căzut
zăpadă.
Ori în umbra parfumată a budoarului să vin,
Să mă'mbete acel miros dela pînzele de in?
Cupido, un paj şagalgnic, va ascunde cu-a lui mînă,
Vioriul glob al lampei, mlădioasa mea stăpînă!".
Şi uscat foşni mătasa pe podele, între glastre,
Intre rozele de Şiras şi lianele albastre.
Dintre flori copila rîde şi se'nclină peste gratii :—
Ca un chip uşor de înger e-arătarea adoratei —
Din balcon i-arunc'o roză şi cu mînile la gură
Pare că îl dojeneşte, cînd şopteşte cu căldură.

Mă voiu opri asupra cîtorva expresii concentrative care, plasate cu un infailibil instinct creator, exploadează în sufletul cetitorului, din cauza contactului—din cauza ciocnirii — cu alte expresii şi degajează întreg conţinutul lor de înţelesuri şi de intenţii.

O astfel de expresie, din cauza *conţinutului* ei, este cuvîntul „noroc" din primul vers.

Trebue de spus în prealabil că Eminescu evită în versurile sale pe cît e posibil cuvîntul *fericire*, abstract, banal, trivializat, în vorbire caşi în poezie, prin frecvenţă, *sentimentală* şi abuzivă întrebuinţare. *Noroc* — în înţelesul pe care i-l dă Eminescu aici — are şi ceva din celelalte accepţii ale lui : *şansă* şi *soartă*. Aşa dar, întrebuinţînd acest cuvînt, Eminescu nu numai că evită un termin abstract şi compromis, dar reuşeşte să evoce o fericire greu de cucerit, greu de păstrat, o fericire cu caracter mereu provizoriu — şi simţită ca

atare — o fericire mai patetică, mai scumpă, care ţine pe cel ce o posedă într'o necontenită încordare dramatică.

Vino ! Joacă-te cu mine, cu norocul meu..

înseamnă; joacă-te cu fericirea mea, cu soarta mea, cu viaţa mea.

Dar în versul de mai sus cuvîntul *fericire* ar fi trădat şi un sentiment de fatuitate, subliniind indiscret triumful, pe cînd cuvîntul *noroc*, cu ideia de nesiguranţă implicată în el, exprimă puternic adoraţia pentru femeia iubită, este un omagiu mai mult ce i-l aduce bărbatul — şi semnul unei extreme delicateţi din partea lui.

Tot atît de concentrativă—dar nu prin complexitatea conţinutului, ci prin asociaţiile ce provoacă—ni se pare şi expresia „veştedă" din versul al doilea.

O floare veştedă nu are nici un preţ. Dar floarea pe care o cere amantul este peste măsură de preţioasă, fiindcă s'a veştejit la sînul femeii iubite. Iar acest cuvînt exprimă totodată şi îndrăzneala cererii şi înobiliarea ei [1]. Să remarcăm în treacăt că floarea cea veştedă e o floare „de luncă", evocă natura, element întotdeauna amestecat la Eminescu cu amorul fericit, şi cu atît mai mult cu un amor romantic, dela „1400".

---

1 In *elegia* «Despărţire», unde elementul prea sensual ar fi nelalocul lui, floarea, pe care ar putea să o ceară iubitei ca o amintire, e „floarea vestejită din *părul* tău bălaiu".

De aceiaşi natură este expresia *pînzele de in*, abia „figurată" (umilă, admirabilă şi dibace „metonimie"), căci o expresie prea indirectă ar fi subliniat ideia, ar fi atras atenţia că este ceva de mascat. Această expresie care, prin ea însăşi, evocă puritatea — şi prin aceasta îşi îndeplineşte estetic funcţiunea, — spune totul.

Şi mai concentrativă, mai complicat concentrativă—prin suggerarea unui conţinut noţional derivat—este expresia *mlădioasă* care venind după: „umbra budoarului", după „acel miros dela pînzele de in", după gestul lui Cupido (imagini care presupun un trecut),—nu e o percepţie vizuală, o constatare de ordin estetic, ci cu totul altceva.

De o altă natură, dar tot atît de concentrativă, este imaginea vizuală:

Din balcon i-arunc'o rază şi cu mînile la gură
Pare că îl dojeneşte, cînd şopteşte cu căldură—

care redă halucinant însufleţirea pasionată cu care „şopteşte" ea din balcon şi care, formal, contrastând cu sentimentele femeii înamorate şi cu ceiace vorbeşte ea, e cu atît mai frapantă, îndeplinind la maximum condiţia estetică a unei comparaţii de a apropia idei cît mai îndepărtate.

Aceste versuri conţinînd o cerere arzătoare, trebuia o menajare dibace şi a susceptibilităţilor morale ale fetei din „castelul singuratic" şi a susceptibilităţilor estetice ale cetitorului—cu alte cuvinte o gradaţie în explozia pasiunii sensuale.

După începutul pasionat şi „înalt", dacă se poate zice astfel, „joacă-te cu norocul meu" (precedat el însuşi de expresia purei adoraţii : „Te-aşi privi o viaţă 'ntreagă în cununa ta de raze")—cerşirea florii veştejite dela sînul ei—şi apoi întrebarea : „Ori în umbra parfumată a budoarului să vin?". Dar trecerea aceasta era prea mare, prea îndrăzneaţă, şi trebuia menajată—în realitatea faptului relatat şi, deci, şi în artă. Această menajare se realizează prin versul în care amantul se opreşte asupra sunetului produs de floare pe coardele ghitarei („Ca pe coardele ghitarei răsunînd încet să cadă"),—şi care mai are şi funcţiunea pur estetică de a reda realitatea concretă, ca atare, prin senzaţii.

Dar mai ales la menajarea tranziţiei contribue versul :

Ah ! E-atît de albă noaptea, parc'ar fi căzut zăpadă !

cu totul parentetic, care întîrzie cu o clipă propunerea cea mare, pune un spaţiu mai mare între „Vino" şi între „Să vin". Acest vers îndeplineşte şi o altă funcţiune, aceia de a introduce natura, acompaniamentul etern al iubirii romantice, la Eminescu.

Acest procedeu de „compoziţie" mai are un efect estetic—din punctul de vedere al evocării naturii. Imaginea nopţii luminoase devine mai frapantă. Caracterul parentetic al versului suggerează ideia că *trebuia* să fie nespus de impresionantă frumuseţa nopţii, dacă amantul, —cu tot sufletul

îndreptat spre iubita lui,—mai putea s'o observe şi s'o exprime. Această observaţie, făcută de noi discursiv, o face inconştient cetitorul, şi impresia lui este potenţată [1].

Dar aici vorbind un personagiu care se adresează altuia şi nu autorul, parantezul nu putea să cadă între versuri fără absolut nici o legătură cu ele. Legătura o face acel „Ah" !—provocat şi de frumuseţa naturii şi de starea sufletească exprimată în celelalte versuri.

Dar fata nu-l chiamă (Atunci ar fi fost roman, şi nu poem romantic). Ea iese în balcon şi „i-a-runc'o roză" de Şiras, şi nu floarea dela sîn.

Apariţia fetei e redată prin fapte. Eminescu nu informează. *Copiază* prin senzaţii de văz şi de auz.

Mai întâiu o *aude* venind :

Şi uscat foşni mătasa pe podele, între glastre,
Intre rozele de Şiras, şi lianele albastre.

---

1 Acelaşi procedeu de compoziţie în versurile (pun în parantez versul parentetic) ;

La un semn, un ţărm de altul, legînd vas de vas, se leagă
Şi în sunet de fanfare trece oastea lui întreagă,
Ieniceri, copii de suflet ai lui Allah, şi spahii
Vin de'ntunecă pământul la Rovine în cîmpii ;
Răspîndindu-se în roiuri, întind corturile mari...
(Numa'n zarea depărtată sună codrul de stejari).
Iată vine-un sol de pace c'o năframă'n vîrf de băţ.
Baiazid, privind la dînsul, îl întreabă cu dispreţ etc.

Şi parantezul acesta menajează o tranziţie, prin evocarea unui element pitoresc, pe care caracterul parentetic al versului îl scoate în relief.

Aceste versuri, care relatează sunetul, îl şi redau[1]. *Mătasă* exprimă obiectul şi noţional şi sonor. *Foşneşte* califică sunetul şi, prin caracterul lui onomatopeic, îl „imită". *Uscat* specifică sunetul şi, caşi *foşneşte*, îl „imită", pentrucă *uscat* sună... uscat. Rima *glastre-albastre* îl prelungeşte. Iar *Şiras* este însăşi senzaţia de auz, pe care o dă o haină de mătasă care „foşneşte uscat".

Este evident că Eminescu a auzit cum vine fata — înainte de a apărea — şi sonorităţile s'au produs în procesul intim de creaţie.

Şi tot aşa, cînd, în versul

Ca pe coardele ghitarei răsunînd încet să cadă

a redat sunetul floarei căzînd pe ghitară. (Înlocuiţi *coardele*, ori *ghitarei*, ori *cadă*—şi mai ales înlocuiţi toate aceste cuvinte—prin altele, de pildă *strune*, *vioară*, *cază*—şi sunetul produs de căderea floarei nu se mai aude).

Revenim. Fata apare. — Dacă atunci, cînd încă nu apăruse, Eminescu a *auzit-o*, acum o *vede*:

Din balcon i-aruncă o roză şi cu mînile la gură
Pare că îl dojeneşte, cînd şopteşte cu căldură

Această expresie atît de contradictorie, *formal*, cu sentimentele fetei din acest moment, şi atît de exactă, este rezultatul unei viziuni halucinante.

---

1 Îl redau, firește, din cauza conținutului lor noțional. Unui om, care n'ar ști romînește, ar trebui să-i spui despre ce e vorba în aceste versuri, ca *să audă* și el sunetul mătăsei.

Analiza noastră atît de minuţioasă şi totuşi incompletă, vrea să arate printr'un exemplu cum acumulează Eminescu efecte de toate felurile — noţionale, sonore şi de compoziţie—pentru a crea obiectul de artă.

Versurile de mai sus, cu conţinutul lor greu de găsit chiar în cel mai realist roman franţuzesc, le poate ceti un tată de cea mai veche modă fiicei sale de aceiaşi modă, pentrucă realizarea estetică este atît de perfectă,—transfigurarea realităţii atît de completă—încît impune oricui o atitudine pur estetică.

In genul acesta Eminescu este maestru. In *Călin*, a reuşit să picteze o faţă aproape goală—„a frumuseţii haruri goale"—şi „nudul" lui, caşi pînzele marilor pictori clasici, nu poate provoca decît sentimentul estetic, fiindcă şi atitudinea poetului faţă cu „subiectul" a fost pur estetică şi fiindcă a reuşit perfect în redarea viziunii sale.

Dar în *Călin* el a realizat ceva şi mai greu. A redat paroxismul transportului erotic al Sburătorului, reuşind să păstreze şi să impună aceiaşi atitudine pur estetică.

In paginile acestea am copiat, şi orînduit cum am putut mai bine, cîteva din însemnările făcute pe marginea unui volum de poezii al lui Eminescu. Am ales pe cele privitoare la elementul sonor. Celelalte, poate le voiu copia mai tîrziu.

Dar însemnările mele sunt întâmplătoare. Iar condiţiile, subiective, de a le completa şi organiza într'un tot, neprielnice. Poate se va găsi un tînăr,

iubitor al lui Eminescu, care să se sacrifice. Să renunțe la sborul de vultur, de unde opera e privită prea de sus,—și adesea nici nu se mai zărește—și să facă un stagiu în subsolurile ei. Indeletnicire migăloasă și prozaică, dar nu fără posibilitate de rezultate interesante.

Eminescu merită munca aceasta. Iar critica analitică (sau cum se mai numește) merită și ea un obiect de cercetare atît de prețios ca poeziile lui Eminescu, autentic creator de artă[1].

P. S. — După apariția primei ediții a volumului de față, cetind tratatul (magistral) al d-lui Grammont, intitulat „Le Vers Français", am avut o surpriză emoționantă.

Fără nicio idee preconcepută, ca simplu cetitor al poeziilor lui Eminescu, îmi dădusem seamă de valoarea expresivă a sunetelor („muzicale", „metalice", spuneam eu) *m* și *n* din versurile lui. Intemeiat pe diverse pasagii și în special pe sonoritatea poeziilor *O, mamă* și *Mai am un singur dor*, cele mai triste din opera poetului — concluzia mea era că Eminescu întrebuințează instinctiv sonoritățile cele mai muzicale acolo unde sentimentul său este mai profund.

Dar — și aici e surpriza mea — d. Grammont studiind întreaga poezie franceză de la Ronsard până azi — așa dar procedînd inductiv — ajunge la generalizări cu privire la valoarea expresivă a tuturor sunetelor, printre care și la aceia că sunetele *m* și *n* exprimă la tristesse, la mollesse, la mélancolie, la langueur.

Acest ton afectiv, fiind aproape definiția sensibilității lui Eminescu, era natural ca aceste sunete să abunde în versurile lui și mai cu seamă în poezii ca *O, mamă* și *Mai am un singur dor*.

Frecvența acestei sonorități e, așa dar, o „expresie" a

1 Vezi, la sfîrșitul volumului, Anexe, IV.

sensibilității lui Eminescu, a temperamentului lui, a reacției lui la realitate — a concepției lui despre lume!

Faptul acesta — ca și toate celelalte constatate cu privire la diverse sonorități — probează concret că „arta este expresie" până la sunet, până la *atom*. Iar această ultimă „expresie", această expresie... ocultă, este de o importanță excepțională în poezia lui Eminescu. Ea este aceia care îi dă farmecul suprem. (De aceia Eminescu este prin excelență intraductibil).

Firește — de altfel, în treacăt, am atins în cursul studiului și această latură a problemei — nu vreau să spun că Eminescu a ales conștient cuvinte cu anumite sonorități, că de pildă în *O, mamă* a îngrămădit conștient sunetele *m* și *n* pentru a crea atmosfera de tristețe (sau că la începutul *Dorinței* a acumulat cuvinte conținînd pe *r*, pentru a reda sunetul pîrâului pe prund). Se înțelege de la sine că Eminescu n'a știut că face acest lucru. Dacă ar trăi și ar ceti studiul meu — și dacă ar admite constatările mele — ar fi desigur surprins de ceia ce a realizat.

Aceasta nu înseamnă însă că actul creației este o halucinație, într'un moment de supremă inspirație. Poetul dibuește, alege. Cînd Eminescu crea *O, mamă* — schimba, corecta, nemulțumit de noțiune, de imagine, de măsură, de ritm. Și de sonoritate — dar nu fiindcă cuvintelor care nu-i conveneau le lipseau ...cutare sunete, ci pentrucă urechea nu-i era satisfăcută. Voința de plenară satisfacție comanda subconștientului, care-i procura diverse cuvinte, tot mai expresive din toate punctele de vedere, și deci și din cel sonor,— din care el avea să aleagă. El ar fi trebuit să-și analizeze pe urmă forma, din punctul de vedere al sunetelor, să facă ceia ce am făcut eu, ca să descopere ceiace nu-l satisfăcea în expresiile care nu-i conveniseră.

Același lucru cu privire la ritm. De sigur că Eminescu a scris elegiile în iambi, nu pentrucă știa că iambul, mai grav, este mai potrivit sensibilității sale triste. Și tot așa, dacă în cele mai triste elegii a întrebuințat rime masculine, mai adequate sentimentului, aceasta nu înseamnă că a voit conștient acest lucru, etc.

Dar nici nu înseamnă că aceste versuri i-au răsărit în conştiinţă deodată, gata.

Asociaţiile între starea de suflet şi sunet, producerea simultană a formei şi a fondului (provocarea sonorităţii necesare de către starea de suflet) se făceau în subconştient. Subconştientul propunea conştientului, care accepta ori respingea, alegea mereu „varianta" mai frumoasă, mai *bună*, până ce poetul simţea că a spus bine, că *a exprimat*. De altfel, acesta este procesul obişnuit oricărei minţi, cînd omul are de exprimat cu stricteţă stări sufleteşti.

Trebue să adăugăm că şi în privinţa conformării sonorităţii la fond se observă aceiaşi evoluţie progresivă dela 1870 până la 1883, — pe care am constatat-o şi în privinţa celorlalte calităţi, — culmea începînd dela 1880.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY

ANEXE

I

O FAZĂ DE TRANZIȚIE

Pentru a nu complica considerațiile introductive, am considerat întregul răstimp dintre 1870 și 1879 ca o singură fază. Dar în realitate,—cum am arătat într'un articol mai vechiu—cîteva poezii începătoare ne silesc numai decît să distingem o scurtă perioadă de tranziție, căci Eminescu n'a sărit deodată dela *Junii conrupți* la poezia pur eminesciană.

Tranziția dela *Junii conrupți* (1869) la *Venere și Madonă* (tot 1869) este o schimbare „catastrofă", și nu o evoluție și totuși *Venere și Madonă, Inger de pază, Mortua est, Noaptea* nu sînt încă purul Eminescu. „Eminescu", în totalitatea lui începe cu *Epigonii*. Poezia aceasta nu e desigur la înălțimea *Scrisorilor*, are greșeli multe, dar este *deja* întreg Eminescu.

Venere și Madonă e prea declamatorie. E construită pe un contrast forțat, căutat—retoric. E

nesinceră din punctul de vedere artistic. E scrisă în 1869. Face parte, şi material şi sufleteşte, din *Geniu pustiu*. Eminescu însuşi o condamna.

Inger de pază e o copilărie graţioasă, dar o copilărie. O „compoziţie" poetică. E în măsura şi ritmul poeziei *Mortua est*, combinaţie împrumutată dela Bolintineanu. E tot din 1869, şi tot din familia *Geniului pustiu*, din care făcea parte. (Cu a doua jumătate redactată altfel).

Mortua est, concepută şi scrisă—altfel—în 1866 (cîteva strofe de-atunci Eminescu le-a păstrat şi aici) e inspirată de Bolintineanu, e retorică, nesinceră, exagerată.

Noaptea, mai dincoace decît celelalte—scrisă în 1870,—face şi ea impresie de „compoziţie poetică", e pe alocurea declamatoare („O! desmeardă... păn'eşti junâ... păn'eşti.... păn'...").

Epigonii, cu care noi credem că putem marca începutul lui Eminescu cel adevărat, e tot din 1870, caşi *Noaptea*. Aşa dar, în acest an se face tranziţia dela *Venere şi Madonă* la *Epigonii*, —după cum în 1869 s'a făcut tranziţia dela *Junii corupţi* la *Venere şi Madonă*—evoluţia cea mai repede pe care a făcut'o vreodată un scriitor. *Intr'un an*! Trebue să se fi întîmplat ceva deosebit în viaţa lui Eminescu. Viena? Experienţa capitală a trecerii dela idealismul la realismul amorului? Cine ştie!

In consideraţiile noastre am ţinut samă şi de poeziile acestea de transiţie dar, totuşi, nu le-am dat importanţă ca celor caracteristice fazei prime.

Această repede evoluție, spațiul acesta de timp dintre *Junii corupți* și *Epigonii*, cînd ucenicul literaturii patruzecioptiste devine Eminescu, merită un studiu aparte,—chiar și din punctul de vedere al problemei care formează obiectul considerațiilor din acest articol, căci Eminescu încearcă în acest timp tot felul de măsuri și de ritmuri.

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

II

DATELE BIOGRAFICE

Este sigur că, cel puțin între 1874 și 1877, Eminescu a iubit pe Veronica Micle. Aceasta reese din scrisorile schimbate între ei, cînd Eminescu se mutase în București. Dacă a iubit-o ca pe „o copie întîmplătoare" a idealului său de femee, cum caracterizează Maiorescu amorurile lui Eminescu, ne este indiferent. Cît și cum putea iubi el, a iubit-o fără îndoială.

Așa dar, deși în această vreme era înamorat de o femee, în versurile sale nu vedem o femee, ba nici un amor, ci amorul ca un element de idilă... transcendentă [1].

La București, Eminescu a iubit pe Mite Kremnitz și pe o doamnă Poenaru—dacă d-nii Iacob Negruzzi și N. Petrașcu nu se înșeală.

Informatorii amintiți citează și numele cîtorva poezii ale lui Eminescu inspirate de aceste femei.

---

1 Larochefoucauld spune că în tinerețe bărbații iubesc femeia și mai pe urmă amorul.—Cred că Larochefoucauld dă amorului înțelesul de pasiune egoistă, de juisare.

Imaginile mai concrete—mai precise—de femei din poeziile fazei a doua conţin, desigur, ceva din atributele acestor femei, iar elementul pasional din aceleaşi poezii trebue să fie condiţionat de sentimentele provocate de ele[1] şi poate *acum* (cînd „s'a dus amorul" şi „cînd amintirile'n trecut încercau să-l cheme") şi de Veronica Micle—şi atîta tot. Căci poeziile erotice ale lui Eminescu nu sînt „copia" realităţii morale sau materiale. Ca toată creaţia lui, ele sînt, la maximum, quintesenţiare, „generalizare" afectivă,—de unde absenţa ocazionalului,—universalitatea şi eternitatea lor.

---

1 Cînd a apărut, în 1879, *Atît de fragedă* (inspirată, se zice, de Mite Kremnitz), Veronica Micle a văzut imediat că poezia e „simţită", cum zice ea, că nu e vorba de o femee imaginară şi că femeia reală nu este ea.

III.

„MAI AM UN SINGUR DOR" ESTE O... COMPILAȚIE?

Această poezie, — a cărei originalitate ni se pare probată chiar și numai prin strînsa concordanță dintre fond și elementul sonor, de atâtea ori și în atîtea moduri relevată de noi, — a fost denunțată (se va vedea imediat că terminul acesta este propriu) de I. N. Apostolescu [1] ca o compilare stîngace a două poezii franțuzești, una a lui Ronsard și cealaltă a lui Paul Bourget.

Versurile lui Ronsard :

Quand le ciel et mon heure
Jugeront que je meure,
Ravy du beau séjour
Du commun jour,

Je defens qu'on ne rompe
Le marbre pour la pompe,
De vouloir mon tombeau
Bastir plus beau.

1 *L'Influence des romantiques français sur la poésie roumaine, 1909.*

BCU IASI/CENTRUL DE CARTE VECHE

Mais bien je veux qu'un arbre
M'ombrage au lieu d'un marbre,
Arbre qui soit couvert
Tousjours de vert,

De moy puisse la terre
Engendrer un lierre
M'embrassant en maint tour
Tout à l'entour...

Versurile lui Paul Bourget :

Lorsque la mort, posant ses doigts blancs sur mon front,
Fera que pour toujours mes yeux se fermeront
A la beauté vivante,
Choisissez-moi, vous tous à qui je serai cher,
Une tombe au soleil, sur les bords de la mer
Infinie et mouvante.

Comentariile lui Apostolescu :

„Le désir du poète roumain d'être enterré sans pompe, d'avoir sur sa tombe un arbre qui penche son feuillage, vient en ligne directe de Ronsard. Cette élection de son sépulcre au bord de la mer, pour entendre gronder la „masse exasperée" des flots, ou, comme il dit lui-meme, „l'âpre chant de la mer", est une reprise de l'idée et des images de M. Paul Bourget (Poésies 1872—1873). Eminescu a été si tourmenté par cette combinaison des vers du chef de la Pléïade et de ceux de M.

Bourget, qu'il donna cinq variantes a sa composition. Puis, dans son désir de mettre un trait personnel, il prie ses amis de planter un... tilleul près de sa tombe. Le tilleul au bord de la mer n'est pas très habituel et puis il n'est guère dans le ton du paysage.

„Enfin la mer dans une poésie roumaine, là surtout ou il s'agit des sentiments des plus intimes d'un personnage, est tout ce qu'il y a de plus curieux, parceque pour de motifs d'ordre historique les Roumains ont eu de très rares rapports avec les bords des mers. L'inspiration d'Eminescu n'est pas donc personnelle, elle est due presque complètement à Ronsard et à M. Paul Bourget".

Dacă aceste versuri nu răspundeau sentimentalităţii sale, dacă dorinţele celor doi poeţi îi erau cu totul străine, dacă i-a venit atît de greu să contopească aceste două poezii şi, pentru înădirea lor forţată, a recurs la nepotrivitul „teiu",—atunci pentru ce şi-a dat Eminescu această muncă ingrată? L-a condamnat cineva să facă combinaţia Ronsard+Bourget?

Ronsard şi Bourget!

Eminescu era un harnic cetitor de literatură, dar mai ales în nemţeşte. Şi, dacă poate o fi cetit pe Ronsard, este greu de tot de admis că o fi cetit şi poeziile, de duzină, ale lui Bourget, scriitor necunoscut la 1880 (cînd încerca Eminescu *Mai am un singur dor*), ale cărui versuri nu putuse încă fi remorcate de romanele — de mai tîrziu.

Dar să discutăm fondul argumentării lui Apostolescu.

Aşa dar, dorinţa de a nu fi înmormîntat cu „pompă" (în fiecare zi mii de oameni exprimă această dorinţă) fastuosul umflat de vanităţi Eminescu a împrumutat-o dela Ronsard. Iar copacul (cimitirele sînt pline de copaci pe morminte) l-a împrumutat tot dela Ronsard. Fără îndoială,— căci altfel Apostolescu n'ar mai fi descoperit încă o influenţă franceză asupra unui scriitor romîn.

Iar teiul, teiul din atîtea poezii ale lui (vezi *O, mamă,* unde e vorba tot de mormântul lui !), Eminescu l-a inventat, ca să pue şi el, bietul, ceva original în compilaţia asta, la care a fost condamnat probabil de justiţie, încît s'a chinuit cu cinci variante,— parcă variantele poeziei *Mai am un singur dor* n'ar dovedi, *tocmai,* înamorarea lui de această poezie.

Dar argumentul principal este marea.

Şi mai întăiu, pentru ce să o fi luat Eminescu din poezia lui Bourget, cu care *Mai am un singur dor* nu are comun nimic (nici un cuvînt) de cît dorinţa de a fi înmormîntat la malul mării, şi nu dela altcineva? Fără îndoială, pentrucă Apostolescu, găsind un poet, care a exprimat dorinţa să fie înmormîntat la malul mării, şi poetul fiind francez, a mai putut înregistra încă o „influenţă".

Dar a simţit şi Apostolescu că apropierea n'ar putea fi susţinută cu argumente literare, şi atunci a recurs la istorie şi la geografie : Romînii nu au avut şi nu au mare. Eminescu, fiind Romîn...

La argument copilăresc—răspuns copilăresc: Romînii au avut întotdeauna mare. Moldova, liberă sau subt dominaţie străină, s'a întins şi se întinde între Carpaţi, Nistru şi Marea Neagră.

Basarabi şi voi Muşatini

. . . . . .

Ce cu plugul şi cu spada aţi întins moşia voastră
Dela munte păn'la mare şi la Dunărea albastră,—

o spune chiar acest Eminescu, care face parte dintr'un neam de oameni, care nu a avut mare şi nu a cunoscut-o...

Dela Nistru păn'la Tisa
Tot Romînul plînsu-mi-s'a
Că nu mai poate străbate
De-atîta străinătate.
Din Hotin şi păn' la Mare
Vin Muscalii de-a călare.
Dela Mare la Hotin
Mereu calea ne-o aţin.

Aceşti Romîni care „i s'au plîns" lui Eminescu că în ţara *lor*, între Hotin şi Mare.... etc... dezmint cu toţii pe Apostolescu.

Dar literatura populară e plină de „mare". Dar „marea" face parte din multe locuţiuni populare. Ce voia oare Apostolescu? Să fim o insulă, sau măcar o peninsulă?

Dar chiar dacă Eminescu ar fi fost elveţian, n'ar fi putut oare dori să fie îngropat „la marginea mării"?

Dacă Eminescu ar fi exprimat în versurile sale

dorința de a fi înmormîntat la munte, lui Apostolescu i s'ar fi părut foarte natural, deși nu sînt sigur că, dacă ar fi găsit într'un poet francez aceiași dorință, n'ar mai fi înregistrat încă o influență franceză asupra unui scriitor romîn.

Și, totuși, e mai natural ca Eminescu să fi dorit malul mării pentru odihna sa de veci, decît muntele, pentrucă o operă literară nu se judecă cu geografia,—pentrucă în poezia sa, e foarte puțin „munte" iar „marea" e pretutindeni, fie ca pictură de peisagiu, fie ca evocare, fie ca termin de comparație.

Marea îl preocupă mereu, s'ar putea zice că îl obsedează. Cînd, în *Scrisoarea I*, invoacă luna, el o vede *mai întăiu* ca „stăpînă a mării", „plutind pe mișcătoarea mărilor singurătate", și apoi de-asupra „cetăților", „pătrunzînd în mii de case" cu lumina ei. Cînd, în *Scrisoarea III*, a încetat lupta și, odată cu sara, apare luna, el o vede ca „doamnă a mărilor și-a nopții", deși „acțiunea se petrece „la Rovine în cîmpii". Cînd, în *Impărat și proletar*, Cezarul cugetă pe malul mării la soarta omenirii, Eminescu se folosește, s'ar zice, de prilej, ca să consacre mării patru strofe. *Stelele'n cer* —ard „deasupra mărilor", deși poezia n'are ca subiect marea. Iar în *Luceafărul* totul se petrece pe mare și pe malul mării, etc. etc.

Marea—ceiace e tot atît de semnificativ—îi servește des ca termin de comparație. Ochii iubitei sînt adînci „ca marea"; oastea lui Mircea vine ca „marea turburată"; amintirea iubirii moar-

te îi evocă „oceanul cel de ghiață", etc.—In versurile rămase în manuscris, pe lîngă aceiași obsesie a mării ca imagine de comparație sau chiar ca episod, găsim poezii ca *Dintre sute de catarge*, *La fereastra dinspre mare* și chiar o poezie: *Marea*.

Dar preocuparea de mare este mărturisită,— declarată — de Eminescu. In *Floarea albastra*, iubita, geloasă de preocupările lui, care-i îndepărtează gîndul dela ea, îi spune:

„In zădar rîuri în soare
Grămădești 'n a ta gîndire
Și cîmpiile asire
Și întunecata mare.

„Piramidele 'nvechite
Urcă 'n cer vîrful lor mare:
Nu căta în depărtare
Fericirea ta, iubite
. . . . . .
„Hai, în codru cu verdeață etc.

Așa își formulează Eminescu preocupările lui. Și nu poate fi vorba aici de simple „figuri de stil", cum s'ar putea părea din cauza „cîmpiilor asire" și a „piramidelor învechite". Poezia din adolescență *Amorul unei marmure* se începe cu evocarea unui rege asirian. Printre primele poezii publicate în *Convorbiri* e și *Egipetul*, și anume a patra. Două poezii de dragoste: *Venere și Ma-*

donă și *Inger de pază*, foarte firești pentru un tînăr, *Epigonii*, foarte firească pentru tînărul respectuos de înaintașii săi, pe care i-a și imitat pînă acum și dela care-și ia adio—și imediat *Egipetul*, ceiace ar fi cu totul curios, dacă Egipetul n'ar face parte din preocupările lui.

Caragiale spune că atunci cînd l-a întîlnit întăia oară pe Eminescu, adolescentul acesta i-a vorbit mult despre India. De unde urmează că Asiria și Egipetul se însumează într'o preocupare mai generală, preocuparea de Orientul vechiu.

Așa dar, cînd în *Floarea albastră*, iubita îi spune să nu mai viseze la „întunecata mare" și la celelalte lucruri îndepărtate de ceiace trebue să preocupe pe un om ca toți oamenii, ea știe ce spune...

Și Apostolescu se întreabă ce caută marea în *Mai am un singur dor*... Dar există mulți poeți în lume care să fi iubit atîta marea?

Nu ce caută marea în ultima dorință a lui Eminescu trebue să ne întrebăm, ci mai degrabă pentruce această preocupare și iubire de „mare", pentruce această *obsedare* încît, cum am văzut, descriind noaptea care urmează luptei dela Rovine, el vede luna ca doamnă a nopții și... „a mării"!

Dacă am fi amatori de explicații prin factorul ancestral, ne-am gîndi la Eminovicz, la un Emin arab, urmaș el însuși al unui strămoș venit de pe malurile mării indiene, la nostalgii atavice — care ar explica și „Egipetul", și „Asiria", și „marea", și budismul său *precoce*, de dinainte de

lectura lui Schopenhauer, şi viziunea luminoasă, fastuoasă, sudică, „indiană" a realităţii externe, din versurile sale.

Dar aceste explicaţii sînt hazardate—şi nu e nevoe de ele.

Fără nimic atavic (în sensul de mai sus), pe acest „înalt visător", pe acest geniu singuratic, pe acest om cu vaste orizonturi intelectuale, pe acest *„Luceafăr"*—trebuia să-l impresioneze puternic marea cu vastitatea şi cu singurătatea ei [1].

Din toate acestea nu urmează că poezia *Mai am un singur dor* n'ar putea să fie inspirată de un scriitor străin... (De *unul*, nu de doi !). O spun aceasta, pentrucă *Mai am un singur dor* este o poezie găsită de Maiorescu pela „persoane particulare" şi publicată fără ştiinţa şi voinţa lui Eminescu—fără posibilitate ca el să fi arătat izvorul, dacă ar avea unul.

Dar în cazul acesta, Eminescu s'ar fi inspirat dintr'o poezie care-i exprimă sentimentele şi ar fi făcut din versurile care l-au inspirat, o poezie a sa, originală, şi — după regulă—o poezie mai frumoasă decît modelul, ca *Sonetul Veneţiei*, *La Steaua* şi

---

1 Iar „Egipetul", „Asiria" şi „India" nu sînt decît *expresia* romantismului său. Eminescu n'a cîntat nicăeri nici într'un fel Grecia şi Roma. (A avut de gînd să scrie un ciclu al antichităţii, dar a renunţat, a salvat numai *Egipetul* la care ţinea mai mult, îl inspirase mai bine, mai sincer). Din ceiace se chiamă antichitate, l-a atras şi a poetizat ceiace e mai vechiu, mai nelămurit, mai legendar, — de dincolo de orizont. Roma şi Grecia sînt mai cunoscute, mai *clare*, se adresează mai mult raţiunii, în comparaţie cu Egipetul, cu Asiria, cu India, care vorbesc mai mult fantaziei. Roma

Somnoroase păsărele. Dar *Mai am un singur dor* e o poezie atît de eminesciană, încît ar fi greu de admis că a fost măcar inspirată de un scriitor străin.

Ceiace ni se pare de mirat, este că d. Ramiro Ortiz (în notele volumului de poezii ale lui Eminescu, traduse de d-sa în italieneşte) ia drept un adevăr neîndoelnic „descoperirea" lui Apostolescu, fără să deprecieze, ca Apostolescu, poezia lui Eminescu şi s'o considere ca o pură compilaţie. Mărturisim că ceiace ne-a determinat să discutăm argumentele lui Apostolescu este nota mai sus pomenită a d-lui Ortiz, care ne-a convins că nu aveam dreptate, cînd credeam că nimene nu va lua în serios apropierea făcută de Apostolescu între cele două poezii franţuzeşti şi poezia lui Eminescu.

De altfel, d. Ortiz, care nu e un Apostolescu, este prea dispus să descopere „izvoare".

Versul „Trece lebăda pe ape între trestii să se culce" din *Somnoroase păsărele*, d-lui Ortiz i se

---

şi Grecia sînt timpurile moderne ale antichităţii, pe cînd Egipetul şi Asiria sînt veacul de mijloc al vremurilor vechi. Ceiace are nelămurit, legendar, *romantic*, veacul de mijloc propriu zis — motiv pentru care romanticul Eminescu l-a iubit şi cîntat, — are şi Asiria şi Egipetul în comparaţie cu Grecia şi Roma. Antichitatea clasică, clară, „raţională", nu este subiect romantic, ca obscurul, fabulosul, *medievalul* Orient. — La explicarea *dacismului* lui, atît de excepţional în literatura noastră, trebuie să adăogăm la motivul de ordin naţional şi iubirea lui pentru trecutul legendar şi romantic. Dacă Ştefan cel Mare şi Mircea sînt veacul de mijloc al istoriei naţionale, Dacii sînt antichitatea legendară, „Egipetul" acestei istorii.

pare că ar fi „o amintire a versurilor lui Puşchin, săpate apoi pe soclul frumosului monument înălţat lui în grădinile dela Ţarscoe Selo, în care poetul venea să se inspire :

In acele zile ne mai văzute, minunate
De primăvară, la chemarea lebedelor,
Lîngă apele care luceau paşnic,
A început să-mi apară Muza.

„Nu e nici o asămănare concretă, urmează d. Ortiz, dar acest peisagiu lacustru, care revine de atîtea ori în Eminescu de unde să vie?"

Dacă Eminescu n'a văzut niciodată o lebădă pe un lac sau pe un iaz, şi totuşi lebăda revine „de-atîtea ori" în poezia sa,—şi atît de pitoresc şi de *văzut* în *Scrisoarea IV*, — noi credem că mai degrabă ar fi putut lua această pasere dintr'un roman, dintr'o nuvelă, dintr'o poezie în care să fie, în adevăr, zugrăvită, ori chiar dintr'o zoologie, dintr'o gravură, de pe eticheta unei cutii — decît din strofa lui Puşchin săpată pe fîntîna dela Ţarscoe Selo, din care strofă nici n'ar fi înţeles ce e aceia „lebădă". Cel mult, căutînd într'un dicţionar, abia atunci ar fi aflat că e o păsere, că paserea aceasta... etc.

Dar „lebăda" din *Somnoroase păsărele* a luat-o cu poezie cu tot dintr'un scriitor german. Dar „lebedele" din *Scrisoarea IV*, se zice că le-a luat împreună cu lacul şi cu castelul dela un palat de lîngă Bucureşti,—informaţie din care trebue să

reţinem că Eminescu a văzut măcar acolo lebede pe lac—„model" mult mai bun decît *cuvîntul* „lebădă" din Puşchin.

Dar cine n'a văzut lebede pe iazurile boereşti din Moldova? Dar lebede, pe vremea lui Eminescu, erau şi în Cişmigiu. Erau la Berlin, la Potsdam. Erau la...

Numai după cuvîntul „lebădă" din Puşchin, Eminescu n'ar fi scris cele patru versuri din *Scrisoarea IV* („Numai lebedele albe, cînd plutesc încet din trestii etc.").

O apropiere făcută, cred, tot de d. Ortiz (noi pănă acum n'am văzut-o nicăeri) este aceia între prima strofă a poeziei *De ce nu-mi vii* şi un cîntec unguresc. Iată cîntecul (tradus pentru mine de cineva care ştie ungureşte—traducere puţin deosebită de aceia pe care o dă d. Ortiz):

Pică frunza, pleacă păsările,
Toamna e aici.
Porumbiţa mea, pe pieptul meu
De ce nu vii?

Cu toate că dorinţa de a avea aproape fiinţa iubită, cînd tristeţa naturii face pe om să se simtă mai singur, poate s'o aibă oricine; cu toate că „paserile" (=„rîndunelele") apar la Eminescu abia în ultima redactare a poeziei sale (a cincea); totuşi *forma* strofei sale, acel „De ce nu-mi vii" ca concluzie a sosirii toamnei, figurată prin căderea frunzelor şi plecarea paserilor, e un argu-

ment destul de valabil ca să admitem că Eminescu a cunoscut cîntecul unguresc (dela vre-un Ardelean) și *s'a inspirat* de el pentru prima strofă. Dar d. Ortiz zice că *poezia* lui Eminescu este „imitată" după acel cîntec. Terminul ni se pare impropriu.

De ce nu-mi vii este publicată în vremea cînd Eminescu era internat la ospiciul de alienați dela Mănăstirea Neamțului. Și celelalte cîteva poezii, inspirate de scriitori străini și publicate fără indicația scriitorului care le-a inspirat, sînt publicate tot în timpul cînd Eminescu era bolnav [1].

Și dacă pănă acum printre poeziile nepublicate de el s'au descoperit patru imitate sau inspirate de scriitori străini, e posibil să se mai descopere și altele.

Acela care ar căuta izvoare străine pentru postumele lui Eminescu, ar trebui să lase la o parte, ca sigur originale, poeziile care cuprind strofe ori versuri din alte bucăți ale lui, din acele manuscrise ale lui din care a luat ce era mai bun. Este dela sine înțeles că poeziile compuse din materialul lui, adunat în cursul vremii și diseminat în diverse bucăți (la care a renunțat) nu pot fi inspirate de alții. Din acest punct de vedere. *Te duci*, publicată fără voința și știința lui, nu poate fi in-

1 Altfel, poeziile ar fi fost însoțite de indicația necesară, cum a făcut Eminescu cu „*Foaia veștedă* — după Lenau", publicată de el însuși. In manuscrisele lui, sonetul *Veneției* este însoțit de însemnarea: „după Cerri".

spirată de un scriitor străin, dar *Kamadeva* ar putea fi.

In al doilea rînd, poeziile de pură efuziune de sentimente, fără o „idee", fără „subiect", fără nimic logic, trebue lăsate și ele la o parte, căci sînt, cu siguranță, originale, pentrucă poeziile lui Eminescu, cunoscute ca inspirate de alții, au toate o „idee", un „subiect", și *Sonetul Veneției*, și *La Steaua* și *Somnoroase păsărele*. Chiar și *logica* strofei ungurești este o „idee". Și din acest punct de vedere *Te duci* n'ar putea fi inspirată de alt poet, dar *Kamadeva* ar putea să fie.

Mai am un singur dor are o „idee", dar e simplă de tot : o idee, care e o dorință,—abia o „idee". Apoi, pe cît știu, nu conține nimic din versurile rămase în manuscris, dar prin natura ei cu totul specială de „ultimă dorință", această poezie nu putea să conțină nimic din acele versuri.

Dar e timpul să pun punct acestei Anexe!

IV.

KAMADEVA [1]

Este oare această postumă dusă de Eminescu până la *forma definitivă voită de el? Nu apare postumitatea ei şi în redactare?*

Dar să transcriem mai întâiu poezia:

Cu durerile iubirii
Voind sufletu-mi să-l vindic,
L-am chemat în somn pe Kama—
Kamadeva zeul indic.

El veni, copilul mîndru,
Călărind pe-un papagal,
Avînd zîmbetul făţarnic
Pe-a lui buze de coral.

Aripi rare, iar în tolbă-i
El păstrează, ca săgeţi,
Numai flori înveninate
Dela Gangele măreţ.

---

1 Reproduc aici, dintr'un studiu despre „Ediţiile poeziilor lui Eminescu", analiza acestei poezii, ca un exemplu mai mult de adaptare a formei la fond.

Puse-o floare-atunci în arcu-i,
Mă lovi cu ea în piept,
Şi de-atunci în orice noapte,
Plîng pe patul meu deştept.

Cu săgeata-i otrăvită
A venit ca să mă certe
Fiul cerului albastru
Şi-al iluziei deşerte.

Poezia e bine *formulată*. Totuşi constatăm cîteva neajunsuri.

Avînd de exprimat un sentiment—şi nu o realitate obiectivă, căci în cazul acesta Eminescu e colorat şi ornat—el e scurt, e clasic, ca în toate poeziile pur subiective din faza ultimă. Transformaţi poezia aceasta în proză, şi veţi vedea că nu aveţi de schimbat mai nimic în construcţia frazelor şi că stilul se împacă perfect cu stilul prozei.

Dar întrebarea noastră nu este dacă această poezie e frumoasă şi care sînt cauzele frumuseţii ei, ci dacă postuma aceasta este redactată *definitiv*. (Bine înţeles, că redactarea definitivă, adică adecvarea cît mai completă a formei la fond, este factorul important al frumuseţii unei poezii).

Fiind vorba de „redactare", ne vom mărgini la considerarea formei propriu zise.

Prin conţinutul ei, prin natura stării afective exprimată în ea, poezia aceasta trebue să fie scurtă, prin toate mijloacele de formă: prin numărul versurilor, prin lungimea lor şi prin felul ritmului.

Strofele sînt puține, sînt mici, de cîte patru versuri, versurile sînt scurte de șapte și opt silabe.

Ritmul e trohaic. Eminescu obișnuește în opera sa cînd versul iambic, cînd pe cel trohaic. Și nu la întîmplare, căci nimic nu este nedeterminat pe lumea această. Versul trohaic e mai repede, mai alert, mai *scurt*, decît versul iambic de același număr de silabe. Așa dar, el corespunde cu un alt *tempo* sufletesc decît cel iambic.

Voind sufletu-mi să-l vindic

sau

L-am chemat în somn pe Kama

sînt mai repezi, mai *scurte* decît versurile iambice:

A fost odată ca 'n povești

sau

Cu mîne zilele-ți adaogi

deși toate au același număr de silabe.

Eminescu a întrebuințat în *Kamadeva* troheul, ritmul adecvat conținutului poeziei.

Dar adecvarea e dusă mai departe.

Prima și ultima strofă au toate versurile de cîte opt silabe, deci sînt mai întinse decît cele trei strofe din mijloc care au cîte două versuri de șapte silabe și cîte două versuri de opt silabe.

Dar versurile de opt silabe au mai multă ambloare, nu numai din cauza cantității ci și din cauză că se isprăvesc cu silabe neaccentuate, care lasă impresia de vag. Așa dar prima și ultima strofă, care au toate versurile de opt silabe, sînt,

şi ele, mai ample, decît cele care au şi versuri de şapte silabe.

Dar strofele, prima şi ultima, care au toate versurile de opt silabe, au, din cauza aceasta, rime feminine; pe cînd strofele din mijloc, care au rima în versurile cele de şapte silabe, au rime masculine. Dar rima feminină dă o impresie de vag. pe cînd cea masculină dă o impresie de categoric. Aşa încît şi natura rimei adaogă la impresia de amploare a strofei prime şi ultime, şi la impresia de scurtime şi categoric a strofelor din mijloc.

Acum să băgăm de seamă că prima şi utima strofă, mai întinse, mai ample—prin măsura versurilor şi prin rimele feminine—cuprind un element mai vag, mai continuu : dorinţa de iubire în strofa primă, constatarea că dorinţa s'a realizat în strofa ultimă. Pe cînd cele trei strofe din mijloc, mai scurte, mai repezi,—prin măsura versurilor şi prin rimele masculine—cuprind ceva categoric, determinat : faptele zeului, care vine şi săgetează inima celui ce l-a chemat.

Aşa dar, Eminescu a ales versul scurt şi anume trohaic, ca cel mai potrivit pentru conţinut,—iar în acest vers a operat diferite variaţii pentru a reda diferenţele de conţinut ale strofelor.

Să se mai observe că în primele strofe, Eminescu pune în rimă cuvintele special evocatoare : „indic", „papagal", „coral", ca să le dea cea mai mare forţă, pentru a da cît mai puternic impresia de exotism, de indianism, pentru a sprijini cît mai mult pe „Kamadeva", („Indianismul" lui Kama-

deva evocă budism, nirvana, strălucirea şi vanitatea iluziei, etc.). Să se observe şi sonoritatea cuvintelor cu care se isprăvesc versurile din prima strofă, care redau strigătul de chemare, „sunetul de goarnă" al apelului făcut către zeul amorului. Să se observe şi oprirea asupra numelui sonor al zeului: „Kama—Kamadeva". Il spune întâiu scurtat, îl spune apoi subt forma lungă, redă parcă insistenţa chemării.

Insfîrşit să se mai observe că primele două versuri, prin numărul cuvintelor, ne ocupă atenţia timpul exact cît e nevoe ca ideia să persiste în mintea cetitorului. Trecînd prea repede peste ideia din aceste versuri, firește nu am percepe-o, nu ar răsuna în noi. Dar opriindu-ne prea mult, ni s'ar pune problema psihologică indicată prin cele două versuri şi, intervenind gîndirea analitică, poezia s'ar evapora. Ideia aceasta trebue să atingă conştiinţa noastră în treacăt, trebue să n'o înţelegem discursiv, s'o simţim numai, să ne pună într'o stare afectivă provocată de noţiunile rapid trecătoare: *durere, iubire, vindecare.* Şi credem că ideia este exprimată de Eminescu prin astfel de cuvinte, încît s'o percepem exact cum trebue şi în timpul exact necesar.

Acum, bine înţeles că toată această „compoziţie" s'a produs în capul lui Eminescu psihologic, firesc, şi nu logic. Logica a intervenit la urmă, la ameliorarea, mereu în etape, a formei

(vezi variantele poeziei în manuscris). Logica a intervenit ca să realizeze exact poruncile subconștientului.

Și totuși, poezia aceasta are cîteva ușoare defecte de compoziție care, după noi, se datoresc faptului că Eminescu nu o dusese pînă la forma definitivă.

Cetiți poezia sărind peste strofa a treia. Lipsește atunci înfățișarea lui Kamadeva, dar compoziția e mult mai logică, mai firească, mai *bună*: „El veni"—„puse-o floare *atunci* în arcu-i". Cetind însă poezia cu toate strofele, deci și cu a treia, e drept că aflăm atributele lui Kamadeva printre care și cel esențial, că are săgeți înveninate, dar strofa a patra, cu acel *atunci* raportat la *veni* din strofa a doua, e prea departe de strofa a doua. Cuvîntul *atunci*, în raportarea lui la strofa a doua, trebue să sară peste strofa a treia. Așa dar, strofa a treia e parentetică, și pentru claritate ar trebui pusă în parantez.

Dar Eminescu nu obișnuia asemenea slăbiciuni de compoziție. In manuscrisele poeziilor lui se vede munca de a da strofelor ordinea cea mai firească, cea mai logică, mutînd mereu strofele, acomodîndu-le cînd le muta, etc.

Aceasta ne face să credem că poezia *Kamadeva* nu era încă definitiv redactată, că el ar mai fi lucrat la ea. Apoi să se observe că în strofa a patra (în strofa care începe cu „*Puse-atunci*'...") găsim din nou un *atunci* în versul al treilea („Și de-*atunci* în orice noapte"). Această repetare a unui

cuvînt esenţial, cum e acest *atunci* în condiţiile de faţă, în aceiaşi strofă, n'ar fi lăsat-o Eminescu pănă la urmă, dacă ar fi fost sănătos şi ar fi publicat el poezia, căci în poeziile definitive el nu dă dovezi de o astfel de sărăcie verbală.

Dar dacă într'un studiu despre Eminescu, cineva ar da, ca exemple de slăbiciune, consecuţia defectuoasă a strofelor din *Kamadeva*, ori repetarea cuvintelor, şi ar ţinea seamă de neajunsurile acestei poezii la estimarea talentului lui de artist, ar face o greşeală şi o nedreptate, pentrucă poezia aceasta n'a fost publicată cu „ştiinţa şi voinţa" lui Eminescu.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CUPRINSUL

Creaţie şi analiză (*Note pe marginea unor cărţi*) . . 3
Numele proprii în opera comică a lui Caragiale . . 72
Ioan Al. Brătescu-Voineşti 91
La moartea lui Thomas Hardy 97
Isus Christos pe scenă 102
M. Sadoveanu *(Ţara de dincolo de negură)* . . . 106
Otilia Cazimir *(Fluturi de noapte)* 113
Panait Istrati *(Kyra Kyralina, Présentation des Haïdoucs)* 132
Karin Michaëlis 141
Voica 146
Eminescu *(Note asupra versului)* 150
ANEXE
O fază de tranziţie 205
Date biografice 209
„Mai am un singur dor" este o... compilaţie? 211
Kemadeva 225

BIBL. CENTR. UNIVERSITARĂ
„CAROL I"
19X12,5 — Lei 1

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

1936
BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

31. OCT.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY